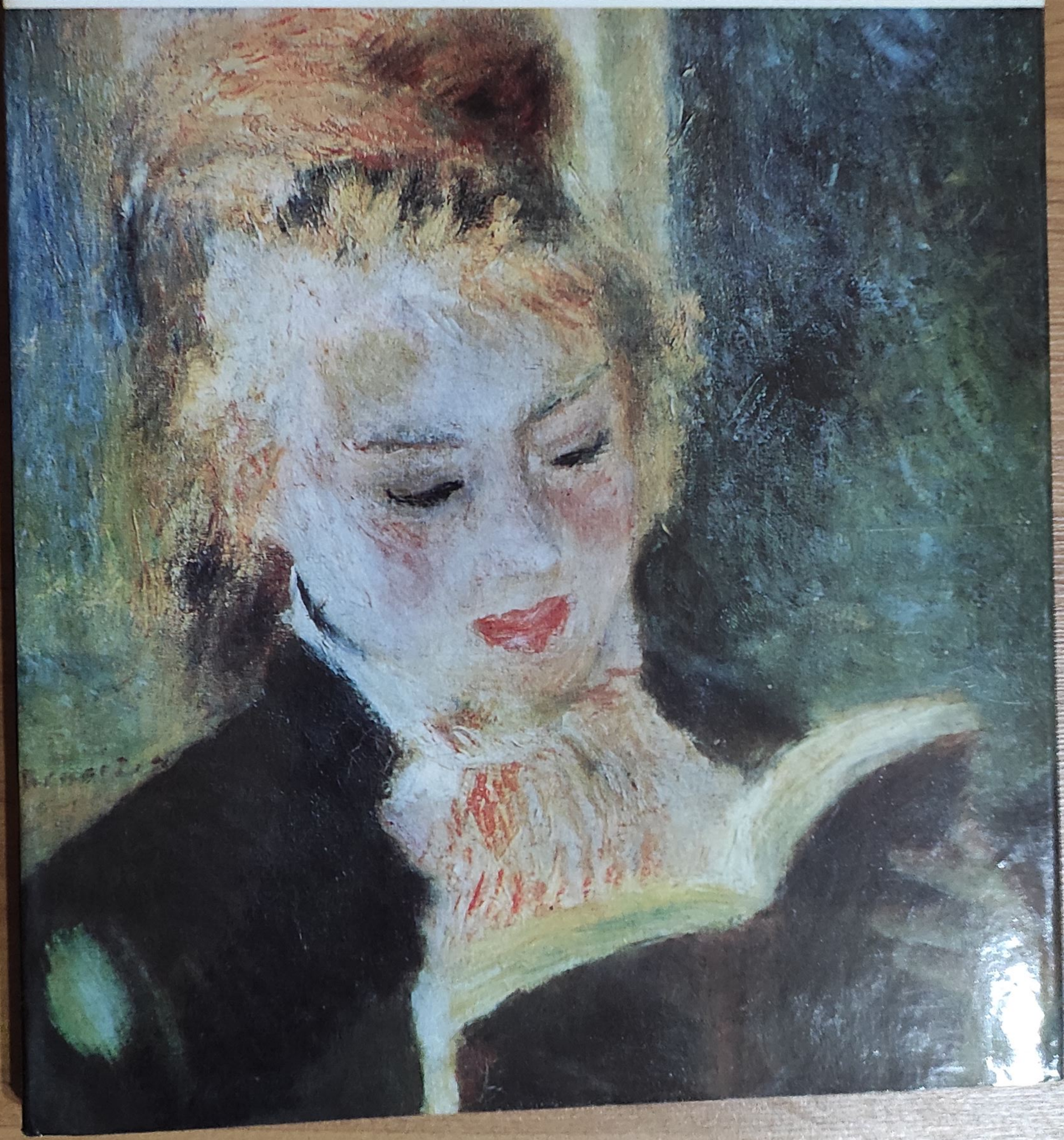
Renoir



CLASICII PICTURII UNIVERSALE

Dialogul între personaje și mediu nu este numai fizic, ci și spiritual. Ființa omenească, departe de a se pierde în univers și de a se dizolva în el, își reia rolul principal deoarece încarnează această lume și, în mod sigur, o face să capete formă. [...] Enormul suflu liric al Impresionismului, difuzat în final de Monet în vidul sclipitor în care înfloresc legendarele NYMPHÉAS, este constrîns de Renoir să treacă prin corpuri ca printr-o carapace strălucitoare și armonioasă. Pictura devine astfel un cîntec sonor în care renasc vechile ritmuri ale poeziei antice.

Prin visul acestui nou Ixion, năluca în care Impresionismul dilua universul recapătă corp, într-adevăr, și corp de zeiță: și spre ea Renoir își întinde brațele, răscolit de o dragoste din nou omenească.

Poate aceasta va fi suprema grandoare a solitarului din Cagnes, ajuns la limita evaziunii impresioniste, de a fi regăsit vechile drumuri ale tradiției occidentale și, mai mult încă, pe cele pe care le-a parcurs mereu și pe care le va străbate mereu sufletul omenesc, drumurile în care se regăsesc visurile eterne: dragostea de ființe și de lucruri, dragostea de lumină, dragostea de viață...

RENÉ HUYGHE

CONSTANTIN CHIRCULESCU

Renoir

EDITURA
MERIDIANE
BUCUREȘTI,
1979

REDACTOR:
VIOREL HAROSA
SUPRACOPERTA:
IOANA DRAGOMIRESCU-MARDARE
PREZENTAREA GRAFICĂ:
MIHAIL BOITOR
TEHNOREDACTOR:
ELENA DINULESCU

Toate drepturile sînt rezervate
Editurii Meridiane

RENOIR
ESEU DESPRE CONFIGURAȚIA ȘI SEMNIFICAȚIA OPEREI

Primul gest al unora este de a consulta cărțile;
Primul impuls al altora este de a privi lucrurile.
PAUL VALERY

A privi lucrurile. . . Iată o atitudine cunoscătoare căreia Occidentul i s-a dedicat cu pasiune încă din momentul conștiinței de sine revelată, acum două milenii și jumătate, de puterea creatoare a geniului grec. Nu este Heraclit acela care, încă din secolul VI î.e.n., considerînd «ochii mai buni martori decît urechile» (fragmentul 15), eliberează conștiința omenească de sub imperiul dezonorant al credinței transmise, conferindu-i în schimb demnitatea faustiană a examenului direct a tot ce există, în ea și în afara sa? Dintr-o dată lumea lucrurilor se oferă privirii în diversitatea caracterelor și în infinitatea întinderii ei invitînd omul la gestul eroic al reînnoirii continue a pasului către un orizont care se îndepărtează pe măsura înaintării. Sărman Ulysse — îl vor lamenta scepticii — care își destupă urechile pentru a asculta mai bine cîntecul pierzării și își taie legăturile cu stîlpul solid al învățămintelor dobîndite pentru a aluneca mai ușor în aventura cunoașterii! Și totuși, pasul care urmează privirea își perpetuează eroicul început. Dialogul cu lucrurile are surprizele sale generatoare de satisfacții necunoscute. Desigur, lumea e infinită, lucrurile sînt diverse, dar în lipsa de măsură a întinderii și în varietatea obiectelor se află uneori ipostaze ale calității. Între nenumăratele firicele de nisip călcate nonșalant de piciorul alergătorului de cursă lungă se găsesc, generate nu de zbuciumul van al mării ci de elaborarea salvatoare a cărnii, inestimabili globuli de claritate luminoasă și de perfecțiune materială. Aceste lucruri au un nume în lumea fizică. Sînt perle. Calitatea lor rezidă în similitudinea cu destinul creației. Într-adevăr, ne confirmă Claudel, «perla în străfundul mărilor se naște singură din carnea vie: pură și rotundă, ea se degajează nemuritoare de această ființă efemeră care a generat-o. Ea este imaginea acestei leziuni pe care o cauzează în noi dorința de perfecțiune și care, încet, ajunge la acest globul inestimabil». Imaginea este perfectă în definiția și în sensu-i alegoric. Pentru că, referindu-ne la perlă, opera de artă este aceea care intră în discuție. Lucru printre lucruri, opera de artă, tabloul, se oferă privirii în aceeași dimensiune spațială și consistență fizică dar, în același timp, iradiind aceeași anevoioasă elaborare vitală, mărturisind victoria calității omului asupra cantității universului. Dialogul cu astfel de lucruri capătă perspective noi, suscită intensități sporite. Cîntecul sirenelor devine mai înnebunitor, deși orizontul este mai labil. Puterea de seducție sentimentală oferă sufletului care contemplă trăiri analoge celui creator. Dar, atenție, ne spune Huyghe, «omul nu va ști să se satisfacă din bucuria delectării sale. El este astfel făcut : demonul cunoașterii este deja aici, suflîndu-i la ureche. Acestei plăceri atît de intensă, atît de perfectă, eu vreau să-i cunosc secretul, vreau să-i cunosc „de ce"-ul. Vreau să știu. Aici începe istoria artei». Omul, dintr-o dată stăpîn pe aceste două disponibilități cognitive, puterea de imitare afectivă a iradierii sentimentale a operei de artă și capacitatea de a analiza efectele și obiectul trăirilor sale, se încordează, își organizează tentativa de a capta secretul acestui gen de lucruri într-o disciplină. Sedus de imaginea melodioasă a sirenelor și ajutat de rigorile diriguitoare ale cunoștințelor constituite într-o disciplină, el realizează acea apropiere care permite gestul inechivoc al atingerii materiale. Dialogul cu vizibilul poate începe. Și prima reacție este o revelație și o interogație. Să le ascultăm, exprimate de cuvintele lui René Huyghe: «Tablou, cine ești tu? Imagine neschimbătoare născută dintr-o viață firavă și din perpetua răscolire a visurilor sale, ce îmi spui despre tine și despre ele? Deoarece, tu de asemeni, te degajezi nemuritoare din această ființă efemeră care te-a generat; tu ești aici, încă, ajunsă de dincolo de secole, mereu asemănătoare, în sfîrșit fixată. Dar gîndirea, dar sufletul, dar omul din care ai fost creată? Se pot dezlega bentițele cu care tu îl strîngi și care îi dau, desenată, încremenită și ascunsă forma sa de

eternitate? Cum să faci să renască această apă curgătoare pe care gheața a pietrificat-o și a înnobilat-o?» Pentru a capta insesizabilul, pentru a reține fugitivul, pentru a defini indefinibilul, arcanele unei discipline nu pot fi eficiente decît dacă se pliază injoncțiunilor subtile ale acesteia. Istoria artei va trebui să facă efortul adaptării la natura fluidă a obiectului său, începînd prin a se exersa pe baza de neînlocuit a experienței directe a acestuia. «Istoria artei, ne confirmă tot Huyghe, își desfășoară metodele, investighează opera și autorul său: iată, consemnate, cuvintele martorilor; adunate, piesele care conving; umflate, dosarele; iată rezultatele anchetei, indicii și probele. Dar tu, revine același asupra miezului problemei, tu cine ești, tablou? tu nu ai vorbit și va trebui, singur cu tine, să te interoghez». Și aici începe istoria critică a artei.

Or, o operă de artă, un tablou, acest globul inestimabil are o constituție specifică, aparte, generatoare de trăiri și cunoștințe proprii numai lui. Insesizabilă și alunecoasă pentru un ochi fizic, « mister în plină lumină», cum spunea Barrès, impresia este revelație captivantă pentru privirea izvorîtă din suflet. Experiența unui lucru fizic se transcende într-o trăire și înțelegere a unui sens metafizic. Pentru că fizicitatea lui nu este universală, este de excepție; materialitatea sa nu-și este suficientă, are o finalitate spirituală; spațialitatea sa nu este cantitativă, ci calitativă. Experiența lor valorează truda de a-l cunoaște.

I. DESTINUL INDIVIDULUI SAU CONSONANȚA DEPLINĂ A VALENȚELOR INTERIOARE CU SOLICITĂRILE EXTERIOARE

Iar Renoir, ce loc ocupă, prin opera sa, în gigantesca mutație a viziunii lumii care frămîntă sfîrșitul secolului XIX? Ce rol poate avea destinul unei psihologii individuale într-o transformare revoluționară colectivă? Consonant cu epoca pînă a-și pierde orice marcă de distincție, artizan entuziast dar umil al unei uriașe opere colective, chiar dacă anonimă, sau obstinat în afirmarea propriei ființe pînă la obținerea individualității perfecte, deci incomunicabile, sursă inepuizabilă de autistice arderi interne, luminoase, dar reci, strălucitoare dar incapabile de a-i iradia căldura? Își va exalta resursele generoase ale biologiei personale în corul comun al pulsului epocii profesînd, asemeni lui Rubens, cuvintele filosofului: «*J'estime que tout le monde est ma patrie*», într-atît de încrezător fiind în valabilitatea universală a noii viziuni colective despre lume sau se va reculege în străfundurile ființei sale bombănind îndărătnic, întru căutarea nucleului singular, cuvintele lui Gide: «*Ne t'attache en toi qu'a ce que tu sens et qui n'est nulle part ailleurs qu'en toi même*»? «Solidar sau solitar», era și dezbaterea interioară a lui Camus.

Răspunsul, pentru a fi cel adevărat, nu poate fi găsit decît în opera sa, mărturie irecuzabilă a ceea ce viața și lupta unui artist au obținut, imaginar, în dialogul acestuia cu lumea. «Spre operă deci, loc de uniune între spectator și artist, prin intermediul unei forme realizate» îndeamnă și René Berger. Or, o operă nu este un tablou ci o suită de tablouri. Imaginea sa este alcătuită dintr-o serie întreagă de mici imagini care, generate de cronologia vieții, se vor configura în tipologia operei. Stabilirea acesteia, urmărindu-i sinuozitățile care duc spre împlinire este obligatorie în cunoașterea viziunii și filosofiei proprii unui artist. Pentru că, derularea vieții naturale este diferită de evoluția celei artistice. Iar, în cercetarea configurației stilistice a unei viziuni trebuie ținut cont, pe lîngă stabilirea caracterelor definitorii ale acesteia, de evoluția constituirii lor. Opera este, desigur, fapt spațial dar imobilitatea ei trădează impulsul temporal care a generat-o. Durata artistului constituie de fapt substanța operei sale. Cercetarea așadar a caracterelor definitorii, profilate pe firul evolutiv al constituirii lor unește permanentul cu temporalul, absolutul cu evoluția dezvăluind însuși principiul de individuație, cum îl numește Jung. Surprinderea lui ne introduce în dialectica suplă pe care personalitatea lui Renoir a știut s-o conducă printre fatalitățile biologiei individuale și solicitările epocii. Or, prima mare etapă stilistică este cea a consonanței cu idealurile vremii, cu năzuințele colective de expresie picturală. Este etapa glorioasă a participării la o nouă viziune artistică despre lume, rod al unui efort comun, cea *impresionistă*. Caracterul înnoitor însă în viața formelor al acestei definiții vizuale a lumii îl absolvă de rolul ingrat al anonimului artizan al unei opere colective, solicitîndu-i același efort de contribuție personală. Una dintre extreme, cea a pierderii individualității, este evitată.

Tinereţea, această vîrstă deschisă la toate impresiile lumii, care caută şi se caută într-un generos elan de constituire, cunoaşte deja, în persoana lui Renoir, alternativa majoră, care este a picturii din toate timpurile: aceea dintre linear şi pictural, pentru a folosi conceptele lui Wölfflin, dintre forma afirmată în plenitudinea ei individuală şi forma ce se topeşte într-o atmosferă totală, dintre concreteţea pozitivă a tactilului şi indistincţia fugitivă a văzului. Iar alternativa, în loc să se rezolve printr-o opţiune categorică în favoarea uneia sau celeilalte dintre posibilităţi îşi va perpetua, într-un echilibru dinamic, generoasa-i complexitate. În doze variate, înclinînd cînd înspre una cînd înspre cealaltă dintre margini, ea se va păstra de-a lungul întregii vieţi şi opere a lui Renoir. Într-adevăr, primele experienţe de meserie Renoir le are ca pictor de buchete de flori pe porţelan, unde transparenţa culorilor folosite, luminozitatea fondului pe care erau puse şi rapiditatea necesară execuţiei i-au cultivat gustul pentru deschis, pentru lumină, pentru strălucirea şi dinamismul ei. Generozitatea darurilor naturale îi vor permite să atace în curînd figura umană unde, odată cu caracterul picturalităţii, aflat deja în germene le viziunii viitorului artist, întîlneşte şi îşi însuşeşte problemele de construcţie a formelor. Figura umană, care va fi motiv central al operei lui Renoir, îşi va revendica rezolvarea problemelor plasticii sale dar mediul în care este plasată va solicita, în acelaşi timp, şi resursele picturale ale acestuia. Condiţiile de asigurare a existenţei îi impun aşadar încă din perioada uceniciei ca decorator de porţelanuri, evantaiuri şi storuri, dialectica corp-mediu, volum definit şi spaţiu infinit, formă şi atmosferă. Dilecţiile spontane către valorile mari ale artei, trezite şi cultivate de frecventarea asiduă a muzeelor îi vor amplifica dezbaterea interioară. «Am copiat de mai multe ori *Imbarcarea pentru Cythera*! Astfel primii pictori cu care mă familiarizam au fost Watteau, Lancret, Boucher. Voi zice chiar, cu mai multă precizie, că *Diana la baie* a lui Boucher este primul tablou care m-a impresionat puternic şi pe care am continuat toată viaţa să-l iubesc cum îţi iubeşti primele amoruri» se va confesa artistul. De asemeni, în timpul răgazurilor sale, atunci cînd «alerga la Luvru să deseneze după antici» are, în faţa unui îndrăgostit de plastica corpului omenesc, Jean Goujon, a cărui *Fîntînă a inocenţilor* se afla în drumul său spre marele templu al artei, revelaţia frumuseţii construcţiei corpului omenesc, petrecîndu-şi ora sa de libertate dînd tîrcoale, pentru a o admira, operei maestului francez. «Este poate în amintirea acestei vechi întîlniri că am păstrat o afecţiune deosebită pentru Jean Goujon» se va destăinui Renoir, ipostaziind un fapt de viaţă într-o atitudine de o viaţă.

Iată-l aşadar nu înfruntînd încă, pentru că debutul e dăruire iar nu revendicare, ci alunecînd sedus înspre problema majoră a picturii, cea a dialecticii dintre formă şi mediu, consistent şi fluid, plin şi gol, spaţiu şi timp, permanent şi trecător. Şi ce oare te poate îndemna să te avînţi în complex, în dificil, în contradictoriu, dacă nu întrevederea unei soluţii simple, facile, unificatoare? Obsesia sa de o viaţă va fi rezolvarea acestui aprig dialog. «Cele mai frumoase două tablouri din lume, considera artistul, sînt *Îmbarcarea pentru Cythera* şi *Doamna cu draperie galbenă* de Vermeer». Watteau, din nou Watteau pentru că istoricitatea lumii antrena precaritatea fiinţei omeneşti la petrecerea existenţei, în durată, şi era resimţită de Renoir ca o presiune surdă a vremii sale, iar Vermeer pentru că a ştiut să concilieze consistenţa şi stabilitatea formei corpului omenesc cu transparenţa şi fugacitatea mediului luminos. O fatalitate exterioară şi o năzuinţă interioară se înfruntă într-un pasionant dialog. *Manet et fugit*, miraculoasa formulă prin care Huyghe caracterizează soluţia vermeeriană găsită problemelor picturii se ipostaziază în ideal al unui aderent, prin forţa lucrurilor, la dilemele vremurilor sale. Este tragismul, marele, trădat de mijloacele specifice ale limbajului vizual, conţinut de opera lui Renoir şi de întreaga pictură a vremurilor sale: cel de a şti că idealul unor dezbateri contemporane se află, deja realizat, într-o perioadă revolută, aspiraţia către viitor fiind, de fapt, propulsie a unui trecut şi nici măcar aceasta păstrată, în traiectu-i, fidel. Istoria critică a formelor viziunii artistice a lui Renoir ne va permite urmărirea derulării sinuoase, potrivit elanurilor şi căderilor, apropierilor şi îndepărtărilor, victoriilor şi eşecurilor, a acestei pasionante lupte pe care un creator o are de purtat cu lumea în năzuinţa sa spre un ideal întrevăzut, aprig dorit şi niciodată atins. În artă, însă, ca şi în orice alt domeniu creator, eşecurile sînt victorii, pentru că etalonul la care sînt raportate transcende şi absoarbe din nimicnicia lumii, fiinţa umană aleasă. «În omul moral, spunea Custine, totul este direcţie şi demnitatea sa trebuie să fie apreciată nu după punctul unde este ci după cel spre care tinde.»

Or, odată lansat în activitatea artistică matură, Renoir se vedea deja frămîntat de cele două tendinţe pe care o biologie generoasă în vitalitate şi un psihism ascuţit la

frămîntările epocii le percep şi pe care, ca orice personalitate puternică, chiar dacă tînără, încearcă să le concilieze într-o unitate similară întregului fiinţei sale. Gustul formei este, încă dintr-un început, puternic, aptitudinile sale către figură care-i favorizase simpatia patronilor în perioada decorării porţelanurilor, a evantaiurilor şi a storurilor, cît şi propensiunile mediului artistic oficial fiind decisive în formarea lui. Învăţămîntul direct, organizat, urmat în atelierele Şcolii de Arte Frumoase şi în cel particular al lui Gleyre îi impune, potrivit tradiţiei pedagogice, tradiţie nezdruncinată în vanitatea-i anchilozantă nici măcar de lecţia grandioasă a unui contemporan ca Delacroix, dacă nu gustul, în orice caz studiul riguros al formei, înţeleasă în sensul academist al cuvîntului, adică tinzînd artificios către idealizare. Renoir este disciplinat, studiind cu atenţie, dar nu cu banalitate. Pentru că, ceea ce îl interesează instinctual pe tînărul ucenic în ale picturii este nu un ideal pierdut şi niciodată reactualizabil, existenţa fiind, în evoluţia-i, ireversibilitate, ci unul prezent, chiar dacă el va trebui să fie o etapă în lungul drum al unei cariere personale. În consecinţă, va urmări înţelegerea formei prezente iar nu a celei himerice, încît Signol, unul dintre profesori, atunci cînd desenul tînărului Renoir era mai aproape de adevărul vieţii decît de inerţia tiparului, izbucnea contrariat: «Nu simţi că degetul cel mare de la piciorul lui Germanicus trebuie să exprime mai multă majestate decît degetul cărbunarului din colţul străzii?! » În desen aşadar, acolo unde construcţia poate ceda uşor din varietatea vieţii în favoarea identităţii unui ideal prestabilit şi deci anchilozant al oricărei libertăţi, Renoir deja nu-şi poate refula expansiunile naturale. Adevărul observării prezenţei este mai interesant decît cel al imitării absenţei. De asemeni, libertăţile de expresie ale invenţiei sînt mai aproape de natura sa decît comodităţile de aplicare ale tehnicii, astfel încît atunci cînd trebuie să treacă la culoare — «afurisita de culoare» cum o apostrofa, simptomatic, un alt profesor, Gleyre — nu-şi poate refula plăcerea acordurilor vii, nealterate de monotonia bitumului, şi în ciuda unor mustrări inhibante: «Bagă de seamă să nu devii un nou Delacroix » se îngrozea acelaşi Signol. Or, expansiunile naturale ale lui Renoir îi vor atrage imediat reputaţia, întotdeauna îndoielnică pentru minţile obtuze ale contemporaneităţii oficiale, de neconformist.

Iată însă că în toamna lui 1862 în atelierul lui Gleyre vin să lucreze alţi trei tineri cu care Renoir, încă dintr-un început, leagă o prietenie bazată, fără îndoială, pe comunitatea de destin. E vorba de Alfred Sisley, Frédéric Bazille şi Claude Monet. Cu toţii deşi elevi într-un atelier al formei, năzuiesc către o exprimare plenară a picturii. Or, aceasta este complexă, compusă din forme, culoare, lumină. Atelierul este un univers artificial şi restrîns, deci incomplet pentru aprofundarea de care aveau nevoie, pentru a se exprima plenar, nişte caractere atît de sincere cu ele însele. Natura, prin prezenţa intensă şi debordantă, pînă la a deveni infinită, faţă de fiinţa omenească, este, presimt biologiile pictorilor noştri, un model mult mai atrăgător. În consecinţă, ei se hotărăsc să evadeze din lăcaşul oficial al oricărei formări profesionale, atelierul, pentru a înfrunta prospeţimile intense ale naturii. Un loc din preajma Parisului, pădurea Fontainebleau, le va furniza prospeţimea şi intensitatea senzaţiilor vizuale de care aceştia aveau nevoie. În acelaşi timp îi va pune în faţa problemelor centrale ale picturii: cele ale surprinderii, localizării, definirii, într-un cuvînt ale stăpînirii naturii luminii, cele ale formei materiale şi, supremă probă, ale concilierii, armonizării acestor două componente, vizuale şi tactile, ale lumii. Într-adevăr credo-ul lui Courbet presupune această înfruntare. «Consider, spunea maestrul, că pictura este o artă esenţial concretă şi nu poate consta decît în reprezentarea lucrurilor reale şi existente. Este o limbă în întregime fizică care se compune... din toate obiectele vizibile. Un obiect abstract, non vizibil, non existent, nu ţine de domeniul picturii ». Or, un astfel de obiect, prilejuit de mediul pădurii de la Fontainebleau, se oferea ca obiect în consistenţa, forma şi luminozitatea sa. Pentru a-l vedea astfel, ne spune Proust, «Elstir — eroul său romanesc — încerca să smulgă din ceea ce tocmai simţea ceea ce ştia. Efortul său fusese adesea de dizolvare a acestui agregat de raţionamente pe care noi îl numim viziune ». « Acest agregat de raţionamente », adică de precepte tehnice de atelier, Renoir, împreună cu colegii săi, îl vor şterge din amintirea lor. Era unul din motivele pentru care evadaseră din atelierul lui Gleyre. Însă, dacă achiziţiile mentale pot fi, prin voinţă, abandonate, înclinaţiile organice sînt mai refractare. Renoir încearcă experienţa vizuală a lumii dar dialectica naturii sale se va vedea încă dintr-un început. « Imaginaţia unui adult este construită pe amintirile copilăriei: cele ale lui Renoir erau deja picturale » — asigură un psiholog al artei, René Huyghe. Forma, acest aport mental este, în înţelegerea ei academistă, suprimată din experienţa lumii. În pictură ea trebuie să existe, prin materialitatea tehnicii, dar înfă-

ţişarea sa în sensul picturii unui Courbet este deja o manifestare a evaziunii dintr-o înţelegere stearpă, mimetică şi fadă, aşa cum pictura oficială, academistă, o supralicita. Courbet, realistul, cel care în afirmaţiile sale se dorea un revoluţionar iar în realizările-i reuşea o împrospătare a viziunii, prin plein-air-ismul şi rigurozitatea talentului, înţelegea forma în consistenţa ei teroasă, materială, dezidealizată dar puternic construită, ataşîndu-i însă, datorită folosirii observaţiei directe şi atente a modelului, cît şi a mediului natural în care era pus, redarea luminozităţii, complementare, deocamdată, a acesteia. Renoir, prin senzualitatea sa naturală, poate renunţa la tiparele seci ale formei academiste, acordînd atenţie materialităţii lumii fizice care i se opunea în experienţă. *Diana la vînătoare*, *Baigneuse au griffon*, *Tînăr plimbîndu-se cu ciinii săi în pădurea Fontainebleau* sînt elocvente pentru atenţia acordată materialităţii lumii, înţeleasă în consistenţa ei. Corpul omenesc, mediul: copaci, stîncă, pămînt sînt dense, exagerîndu-şi prezenţa, excluzînd, prin conformitatea cu natura, care este frustă, nesimetrică şi diversă, încercuirea lor într-un contur implacabil, anihilant al oricărei naturaleţi, artificiu mecanic plasat pe tot ceea ce este viu. Persistă încă, în aceste pînze, mai ales în *Diana la vînătoare*, atitudini marcate de convenţional, amintind de spiritul şcolii, dar direcţia pentru care a optat e clară: o nouă înţelegere a formei, a expresiei picturale, a lumii. Materialitatea reprezentării lumii este amplificată şi de folosirea, în această perioadă, a tehnicii cuţitului, al cărui dialog cu onctuozităţile pastei picturale excită gustul tactilului. «În artă, ne confirmă aprecierea şi René Berger, materia nu se reduce deci niciodată la a fi numai suportul unei forme. Sălbatică şi docilă în acelaşi timp, ea nu încetează să ofere artistului rezistenţele şi afinităţile care îi fac „temperamentul“ şi pe care el ajunge nu să-l îmblînzească ci să şi-l concilieze la capătul unei „lupte drăgăstoase“ cu ea.» Numai că, dacă forma prestabilită este eliminată prin atenţia acordată consistenţei lumii văzute şi prin plierea la injoncţiunile materiei iar nu prin închistarea ei în rigiditatea unui corset artificial, atunci această atenţie acordată densităţii lumii fizice va duce la dizolvarea ei, aşa cum vor traduce lumea pînzele impresioniste. Cum? Prin sporirea ingeniozităţii picturale cu care consistenţa va fi interpretată. Dacă pictura tradiţională reda densitatea obiectelor prin condensarea pigmentului iar, odată căzută în academism, înţelegea aceasta prin asumbrirea lui favorizată de tehnica adăugirii de bitum, experienţa în plină lumină naturală a lumii va invalida acest artificiu de atelier. Apostrofa lui Diaz, proferată în faţa unui tablou pictat în miezul luminii zilei dar încă aservit unor procedee de şcoală: «... La ce naiba pictezi aşa de negru?» denunţa o incompatibilitate ce trebuia curmată. Şi Renoir nu va întîrzia să renunţe la ceea ce, prin natură, nu-l caracteriza. Dar, odată spălată densitatea pigmentului de întunecimea bituminoasă, pigmentul simplu, chiar dacă se condensa pentru a înfăţişa compactul, rămînea totuşi, prin claritatea sa, legat direct de înfăţişarea rarefierilor lumii fizice. O alunecare înspre integrarea imaginii artistice, alta decît cea oficială, semnificativă a integrităţii lumii văzute, începe să se petreacă. Pentru că, diversele tonalităţi sînt totuşi unite printr-un numitor comun: lumina, ale cărei ipostazieri calitative sînt. Şi, atenţia acordată acestui aspect determinant al vizualităţii lumii şi al oricărei ilustrări picturale, îl va împinge şi mai mult pe Renoir spre o nouă viziune artistică, cea impresionistă. În *Tînăr plimbîndu-se cu ciinii săi în pădurea Fontainebleau* lumina are un rol sporit, lăsînd să se întrevadă modificările în expresia picturală pe care înfăţişarea ei le impune. Desigur ea este încă superficială, atingînd materialitatea lucrurilor, neinfuzîndu-se în structura acestora pentru a o dizolva, respectîndu-le consistenţa dar, prin risipirea antagonicei negurozităţi, facilitată de renunţarea la bitum, care contribuia la definirea prea pronunţată a individualităţii lucrurilor sau la misterioasa lor unire într-o pată de întuneric, reuşeşte totuşi o înfrăţire a diversităţii obiectelor printr-o egală dozare tonală. Materia este afirmată în plinătatea volumului său dar şi revelată în limpiditatea tonalităţii sale. Courbet era, desigur, mereu respectat, încă admirat dar deja propensiunea către luminozitatea lecţiei lui Manet îşi face simţită nerăbdarea. Înţelegînd, aşadar, sensul picturii lui Courbet ca destăinuitor al unei prezenţe puternice a lumii exterioare, consistentă pentru a dăinui, materială pentru a convinge, clară pentru a atrage şi pozitivă pentru a nu devaloriza, Renoir lucrează în sensul cultivării unor disponibilităţi personale, organice, aventura rafinării pînă la negarea lor atinsă în etapa impresionistă fiind cea mai bună dovadă de sincronizare între o personalitate şi epoca sa, participarea la o operă colectivă fiind în cazul acesta totală exprimare individuală. De aici, din simpatia pentru opera lui Courbet, Renoir mai cîştigă pe lîngă gustul voluptăţii senzoriale pentru materialitatea lumii, gust care rezultă din infuzia tactilului în văz, şi pe cel către disimetria profundă a lumii,

către caracterul său iregulat, supus injoncţiunilor neprevăzute ale timpului, semn al accesului la caracterul procesual, istoric al existenţei. Este intuiţia vizuală analogă celei poetice a unui Verlaine, sedus el însuşi de către:

. . . l'impair
Plus vague et plus soluble dans l'air
Sans rien sur lui que pèse et qui pose

capabil, în versificaţie, să surprindă mai bine dinamismul şi ireversibilitatea şi deci să simfonizeze cu natura lumii. Eliberată de preceptele formale cultivate cu obstinaţie de atelierele-şcoli, reprezentarea vizuală a lucrurilor smulge viziunea artistică din rigiditatea vanitoasă cu care îşi perpetua o glorie demult defunctă asupra unor timpuri recent schimbate. Contemporaneitatea lumii solicita o nouă reprezentare, tematică şi plastică totodată. Manet îi va sugera noi posibilităţi de acces la aceasta. În primul rînd prin observaţia cotidianului vieţii sociale şi prin instantaneitatea solicitată de surprinderea unui aspect din continua lui scurgere. Mediul social fiind la fel de real ca şi natura vegetală, dar avînd în schimb un ritm mai intens de prefaceri, va atrage la fel de justificat atenţia dar îi va impune o intensitate sporită pe care pînzele impresioniste n-o vor atinge decît atunci cînd vor accede la nucleul luministic, energetic al lumii fizice. Pictînd valorile contemporane ale mediului burghez în care trăia, Manet va trebui să se grăbească în fixarea uneia pentru ca opera să nu piardă prospeţimea, trecătoare în viaţa socială, a acesteia. Un cuvînt nou îşi face apariţia, moda, felul de a fi, care, deşi perisabil, este totuşi singura ipostază prin care ceea ce este trecător poate atinge, chiar dacă pentru o singură clipă, dimensiunea perenului. În «pictorul său al vieţii moderne», Baudelaire, conştient de caracterul curgător al fluviului vieţii, îşi destină eroul să caute «acest ceva pe care ni se va permite să-l numim modernitate». Cum? Prin a «degaja din modă ceea ce ea poate să conţină ca poetic». Cum, mai precis, va fi posibilă, în pictură, această cucerire? Prin «obedienţa în faţa impresiei». Cuvîntul este forjat iar realitatea picturală pe care s-o semnifice nu are decît să se constituie. Ce impresie mai puternică, pentru o biologie sănătoasă, care trăieşte în ritmul natural al vieţii, poate exista, decît cea a lumii văzute de un ochi proaspăt, trezit după o noapte de somn? Şi care este caracterul său evident? Exclamaţia intensă a eroului lui Baudelaire ni-l revelează: «Ce fanfară de lumină! De mai multe ore deja lumină peste tot! lumină pierdută de somnul meu! Cîte lucruri luminate aş fi putut să văd pe care nu le-am văzut!» Cîte lucruri luminate sînt încă de văzut. Manet asociază în pictură plein-air-ismul — «personajul principal al unui tablou este lumina» spunea acesta — impus de necesitatea surprinderii spontane a vieţii cotidiene cu caracterul social al acesteia, menţinînd atenţia asupra fiinţei umane. Renoir, a cărui generoasă simpatie pentru semenii săi îl solicită în aceeaşi măsură cu dragostea faţă de lumea fizică, faţă de natură, se va simţi, după experienţa intensă a acesteia din urmă, dintr-o nevoie de recîştigare a complexităţii personalităţii sale, atras de atitudinea lui Manet. «Acum, ne spune M. Florisoone, Courbet, desenul lui greoi, vulgaritatea sa de spirit nu-i mai plac deloc lui Renoir» în timp ce «Manet înseamnă o nouă eră a picturii. . .» Contemporaneitate, instantaneitate, luminozitate, figura umană, cîte entităţi puternic afirmate trebuiesc unificate! Renoir, ascultînd cîntecul interior al sirenelor, îşi încearcă şansa. Lumea înfăţişată va fi cea pe care o cunoaşte direct, prieteni: *Cuplul Sisley*, *Liza cu umbrelă*, *Scene din viaţa Parisului* etc. Caracterul trecător al scenelor de viaţă exterioară îi va solicita o execuţie mai rapidă decît cea a cuţitului, luminozitatea zilei impunînd o transparenţă şi o suplete neîngăduite de aceeaşi tehnică, eventualele greşeli trebuind rapid corectate pentru a nu pierde prospeţimea impresiei. Or, lecţia lui Courbet, în execuţie, nu mai corespunde noilor sensibilităţi ale lui Renoir. «Nu găseam procedeul comod în privinţa revenirilor. Trebuia să îndepărtez cu cuţitul ceea ce era greşit; nu puteam să mut, la nevoie, o figură, după prima şedinţă fără să-mi răzuiesc pînza», se va destăinui, continuînd: «Am încercat să pictez cu tuşe mici, ce-mi permitea mai bine să fac să treacă un ton în celălalt, dar această manieră produce o pictură zgrunţuroasă şi nu prea-mi place asta. Am micile mele manii, îmi place să mîngîi tabloul, să-mi trec mîna peste el». Confensiunea trădează o altă etapă în evoluţia constituirii viziunii impresioniste a lui Renoir, cea a alunecării de la forma materială încă definită în structura sa, chiar dacă luminată, la atmosferă, luminoasă ea însăşi de data aceasta, unificatoare a tot ce există. Dezbaterea corp-mediu, dens şi rarefiat, materie solidă afirmată individual în spaţiu şi anvelopă fluidă indistinctă, figura umană protagonistă pe scena lumii şi însuşi acest decor-cadru care se cheamă existenţa, toată această

relație dialectică își amplifică dialogul. «Dintre om, care este formă, și mediu, care este claritate, trebuie ca unul să cedeze. Acesta va fi omul. . .» apreciază Huyghe, marcînd tranziția decisivă, nu numai în planul reprezentării, prin concentrarea atenției predominant nu asupra omului ci a scenei în care viața acestuia, firicel de nisip într-o plajă răscolită de zbuciumul neîncetat al mării, își derulează insignifianta-i durată, dar și în cel al mutațiilor stilistice, simbolice, de data aceasta, a raportului filosofic dintre om și lume.

Aventura viziunii impresioniste a lui Renoir intră în faza sa decisivă. Dacă o pînză precum *Liza cu umbrelă*, prin gustul către vaporozitatea rochiei, actor vizual central eclipsant al corpului pe care-l acoperă, denotă tendința de a integra personajul, forma reputată consistentă a acestuia, în imaterialitatea mediului, tablourile dinspre sfîrșitul deceniului șapte vor accentua procesul, aprofundîndu-l totodată. Disoluția în mediu urmează mai multe căi. E vorba de reducerea actorilor la rolul de figuranți, nu de protagoniști, pe scena lumii, diminuîndu-se, cantitativ, raportul vizual corp-mediu și de preferința, întreținută de antrenările bunului său prieten, Monet, către peisajele malurilor Senei. Elementul fluid, cu inconsistența sa insesizabilă, nedefinibilă, atît de aproape de caracterele impalpabile ale atmosferei și partener, în jocul de-a existența, prefect docil la inflexiunile capricioase și tiranice ale luminii, contribuie nu numai, așa cum lecția lui Corot o dovedise, la corodarea și disoluția consistenței lucrurilor, ci și la transformarea calitativă a materialității lumii în iradierile energetice ale acesteia, așa cum o vor vedea pînzele impresioniste mature. *Barca*, pictată în 1867, este un halou umid, în care lumina, această total impalpabilă, în ipostaza sa pură, manifestare a lumii, este încă tactilizată prin infuzarea ei în umiditatea ridicată a atmosferei. Oricum, viziunea este unificată după principiile dinamice, chiar haotice, ale atmosferei, indicînd categoric că aventura impresionistă a lui Renoir și-a accelerat procesul ireversibil și că nimic nu o poate modifica, decît propria sa împlinire. Materia solidă fiind înlocuită cu cea fluidă, jocul valorilor își poate dezlănțui sarabanda tranzițiilor făcînd inutilă orice încercare de constituire într-o formă, de localizare, chiar și pentru o clipă, a momentelor sale de maximă intensitate. Acum, am putea spune împreună cu René Berger că «grație dozării extrem de delicate a luminii» sîntem introduși într-un «spațiu propriu unde formele, modelîndu-se continuu, nu determină în noi tentația de a apuca obiectele și, eșalonîndu-se, mai mult, nu provoacă tentația de a parcurge intervalele care le separă». Pentru că intervalul, creație a concepției materialiste de înfățișare vizuală a lumii este propriu spațializării și matematizării lumii, iar nu aprehendării dinamismului ei temporal. Pentru a accede la fluiditatea existenței, așa cum secolul XIX îi intuiește natura, trebuie să ne inserăm simpatetic în indistincția acesteia, iar pentru a o reprezenta plastic, jocul valorilor, cu versatila lor manifestare vizuală dar și cu subtilitatea tranzițiilor aproape imperceptibilă, este ideal. Accesul la ipostazele calitative ale lumii și, în consecință, la cele coloristice ale luminii, este amînat de însuși grandiosul acestui caracter, nou descoperit, al existenței: dinamismul, dorit evolutiv. Rolul de protagonist aparține încă *valorii*,

Car nous voulons la Nuance encor,
Pas la Couleur, rien que la nuance!
Oh! la nuance seule fiance
Le rêve au rêve et la flûte au cor!

ne asigură și poetul.

Dar, în această aparentă fuziune totală a elementelor naturii și în acest concert melodios al agenților picturii, o dimensiune a lumii, cea energetică, și o virtualitate a picturii, cea cromatică rămîn încă neexplorate în plinătatea resurselor lor expresive. Or, ochiul impresionist le surprinde în bogăția caracterelor lor. Mîna sa le va extirpa, cu promptitudine, materiei picturale, forjînd o expresie artistică identică impresiei estetice. *La Grénouillère*, pictată alături de Monet, în 1869, denotă cu prisosință hotărîta avîntare în dialogul cu această supremă dimensiune vizuală a lumii: lumina. Acum, din jocul valorilor, este aleasă spre analiză extrema clară a acestora. Din ceea ce mai era încă dialog închis-deschis, clar-obscur în interpretarea vizuală a lumii, este eliminat obscurul. Or, în plină lumină, misterul există. El este generat nu de absență, ci de prezență, o prezență intensă, strălucitoare pînă la a orbi îndrăzneața privire. Atît Renoir, cît și Monet, nu se sfiesc s-o privească direct, pentru că nu un act de voință arbitrar îi împinge în aventura cunoașterii acestui miraj, ci un tropism autentic generat de biolo-

giile sensibile pînă la maladiv, într-atît de fidel ritmul interior al vieţii lor simpatizează cu pulsul profund al lumii. Şi, am spune cu René Berger, «promovată regină, lumina se naşte în lirismul matinal al unei sărbători fără sfîrşit», sărbătoare vizuală care ascunde însă, vom vedea, un germene ce o poate finaliza în tragic. Pentru moment însă, aspectul superficial este cel care încîntă. Ambii, în faţa aceluiaşi motiv, un loc de distracţii pe malurile Senei, pictează acelaşi personaj: lumina, în dialog cu mediul. Monet va reda intensitatea, pînă la strident, a acesteia individualizînd-o în concertul vizual iar Renoir va păstra, neîncetînd s-o pună în valoare, rolul său de liant a tot ce există pentru ochi. Strălucirea puternică egalizează valoric lumea, introducînd, în acelaşi timp, în dinamismul neîncetat care o caracterizează, devenit factorul principal de uniune al imaginii. O analiză paralelă a celor două versiuni ale aceluiaşi motiv, *La Grénouillère*, aparţinînd lui Renoir şi lui Monet învederează unitatea dar şi distincţia viziunii a doi corifei ai impresionismului. Ambii au ca protagonist principal lumina. Deşi sursa acesteia este absentă, intensitatea radioasă a cerului fiind ocultată de frunzişul pomilor şi de ridicarea orizontului, mediul fluid, care ocupă o bună parte din tablou, prin pasivitatea sa cameleonică, devine purtătorul şi instrumentul cîntecului melodios al luminii: mai strident la Monet, unde contrastul tonal cu antagonica umbră îi exaltă strălucirea deoarece, crede încă acesta, împreună cu Valery:

. . . rendre la lumière
Suppose d'ombre une morne moitié

sau mai catifelat la Renoir, care, sedus de acordurile fine ale flautului mai curînd decît de intensităţile alămurilor, rămîne fidel lui Verlaine:

. . . nous voulons la Nuance encor
Pas la Couleur, rien que la nuance!

Dar, dragostea pentru un aspect al lumii cunoaşte mai bine decît un act de voinţă. Aderent la înfăţişarea luminoasă a existenţei, ochiul artiştilor noştri descoperă ipostazele coloristice ale acestuia. Şi, paradoxal, interogaţia asupra antagonicei jumătăţi întunecoasă, umbra, este aceea care permite accesul de la raportul intensiv, cantitativ încă, dintre acestea, la cel calitativ, de complementaritate al lor. Încă de cînd îşi exersa ochiul în mediul luminos al pădurii Fontainebleau, Renoir avusese îndrăzneala, deşi doar eboşată, generată de o intuiţie profundă, de a reda umbra prin intermediul unei culori, suscitînd uimirea lui Sisley: «Eşti nebun! Ce idee, să faci arbori albaştri şi pămînturi violete?» Cîţiva ani mai tîrziu, observaţia obstinată a lumii exterioare, după ce-l convinge de natura luminoasă a acesteia, îi sugerează şi descompunerile coloristice. Intuiţia, hrănită de experienţa intensă a ceea ce se presimţea, se dezvoltă, tinzînd şi ajungînd, în curînd, la expresia sa lucidă. Pînă atunci însă, pînă la imobilizarea ei în definiţia care o va elucida dar o va şi distruge, prospeţimea evoluţiei sale spre împlinire face valoarea şi grandoarea viziunii impresioniste. Monet, desigur, presimte şi el această relaţie complementară, coloristică, între ceea ce pînă atunci, era numai tonală, intensivă iar nu calitativă, legătură între lumină şi umbră, strecurînd nuanţe colorate în petele destinate să înfăţişeze absenţa luminii dar puterea contrastului îi anesteziază, în acest tablou, inventivitatea. Renoir, mai atent la caracterul atotcuprinzător al luminii, la dialogul acesteia cu mediul este mai avîntat în ingeniozitatea unificării atmosferei, nu numai prin modelări tonale mai temperate dar şi prin modulări cromatice. Îşi face loc astfel, în impresia lumii exterioare, în părţile adumbrite şi reputate în lumea fizică, pînă atunci, ca lipsite de lumină, şi deci de culoare, ceea ce, raţional în nici un caz nu se putea admite: culoarea, culoarea complementară celei aflată în plină lumină. Apar acum, în zonele lipsite de lumină, pete de culoare, de valoare sensibil egale cu părţile luminate dar de altă calitate, în general făcînd parte din zona rece a spectrului luminii. Acum, întreaga suprafaţă a tabloului devine colorată, unitară în cromatică dar şi de valori apropiate, închegată luministic. Lumina este prezentă peste tot, dominînd suveran, iradiindu-şi natura în lumea lucrurilor şi impunîndu-şi-o în dauna acestora. Ea este claritate, inconsistenţă, dinamism, versatilitate; mai mult, din strict vizuală devine, îmbibîndu-se cu resursele cunoscătoare ale celorlalte simţuri, tactilă, auditivă, olfactivă. *C'est l'heure ou l'odeur qui vient de l'allée des tilleuls fait vaciller la lumière* notează poetul. Imaginea ei picturală va fi la fel. Urmărirea avatarurilor sale în pînzele impresioniste ale lui Renoir ne va permite caracterizarea stilistică şi filosofică a acestora.

Unitatea dintre lumină şi culoare este principala achiziţie plastică a impresionismului. Renoir, în această perioadă, o va păstra cu sfinţenie. Faptul înseamnă că, dacă lumina nu se poate manifesta ochiului, pentru a nu-l orbi, altfel decît colorată, complementar, culoarea nu va avea altceva de exprimat decît natura luminii, nu pe a sa proprie. Mai precis, culoarea, în viziunea impresionistă va rămîne expresivă a încărcăturilor sufleteşti care sînt mai aproape de caracterul intensiv energetic al luminii, iar nu de cel calitativ creator al său însuşi. Vor trebui să vină fovismul, nabismul, expresionismul, abstracţia lirică pentru ca să fie exploatate resursele proprii ale culorii şi, în consecinţă, să se permită exprimarea infinitelor modulaţii de stări sufleteşti ale complexei naturi omeneşti. Culoarea impresionistă este o culoare lumină şi atît. Suficient însă, pentru acea perioadă, să producă o mutaţie în stilistică şi filosofie. Obţinerea ei va antrena o serie întreagă de relaţii cu ceilalţi agenţi plastici, orientîndu-le puterea expresivă înspre nucleul al cărui echivalent ideal este. Marcă distinctivă a ceea ce va fi viziunea impresionistă, culoarea lumină va impune concertului expresiv al mijloacelor plastice tema fundamentală căreia acestea îi vor amplifica şi diversifica, în variaţii infinite, natura inalterabilă. Dialogul lor seamănă cu scenele, « din Nô-ul japonez unde protagonistul povesteşte corului itinerarul pe care l-a urmat, iar acesta îi repetă şi înregistrează în memorie fiecare dintre etape ». Etapele drumului expresiv pe care culoarea lumină îl parcurge în pînzele impresioniste ale lui Renoir ne introduc în spaţiul plastic specific acestora şi, în felul acesta, în viziunea sa proprie despre lume. « Înseamnă că artiştii iau cunoştinţă de arta lor proprie, şi deci de ei înşişi, în felul de spaţiu care le dă sentimentul cel mai ascuţit despre realitate », iar spectatorii, pentru a înţelege semnificaţia unei opere, trebuie « să se pună în felul spaţiului pe care aceasta îl propune, în perspectiva care este a sa, căci este prin ea şi numai în ea că ceea ce este pictat capătă o formă şi are un sens », autorizează René Berger. Or, pentru a pătrunde în spaţiul plastic al unei opere trebuie să sesizezi agentul plastic dominant prin intermediul căruia pătrunzînd în relaţiile sale cu ceilalţi componenţi de limbaj, ai acces la întregul vizual. Lumina-culoare fiind identificată în rolul aceluia, nu ne rămîne, urmărindu-i relaţiile, decît să ne însuşim mental universul vizual pe care îl determină. Lumina există, ne-au spus-o peisagiştii plein-air-işti, dar, vor spune impresioniştii, există numai lumina. În consecinţă, vor interpreta plastic aceştia afirmaţia, există, de asemeni, în pictură, numai culoarea, servă a aceleia. Renoir este printre cei mai aprigi apărători picturali ai acestui adevăr. Or, lumina este impalpabilă, iar lumea, reputată materială, este consistentă? Cum să redai afirmaţia printr-o negaţie? Dialogul devine luptă iar deznodămîntul acesteia se ghiceşte încă din primele schimburi de replici. Materia, consistenţa pe care o presupune, se va dizolva în impalpabil. Deja, preferinţele pentru mediile fluide, pentru peisajele umede, apa, cerul, frunzişul ocupau un loc important în reprezentare, schiţau această tendinţă de evaporare a solidului. Soluţia era colaterală însă. Pentru a fi determinantă în transformarea unei viziuni ea trebuie să recurgă la mutaţii în lumea limbajului plastic. Într-o scenă precum viaţa Parisului, ilustrată de pînza *Marile bulevarde* unde, în ciuda frunzişului abundent şi a forfotei trecătorilor are totuşi de reprezentat corpuri solide precum clădirea, oamenii, trăsura etc., impresia este accentuat dematerializată. Corpul clădirii este mai « aerian », mai lipsit de consistenţă şi de pondere decît partea adumbrită a frunzişului. Siluetele trecătorilor devin la fel de dense cromatic ca şi o zonă de umbră. Viziunea tradiţională care voia ca obiectele fizice, reputate dense în natură, să aibă un corespondent în pictură, la fel de consistent, redat astfel printr-o concentrare a pigmentului care îi creştea valoarea tactilă, este răsturnată. Acum, lumina, după bunul său plac de a zăbovi într-o zonă solidă ori lichidă, ori diafană, le imprimă aceeaşi tonalitate, egală valoric; umbra proiectată de corpuri devine mai consistentă decît înseşi aceste corpuri. Scandal?! Faţă de tradiţie, da; raportat la atracţia irezistibilă a înnoirii viziunii soluţia este licită. Materialitatea lucrurilor se dizolvă în mediul luminos creînd, din imaginea tradiţională a lumii fizice, o impresie vaporoasă, topind individualitatea consistentului în indistincţia atmosferei. Jocul valorilor, atîta vreme supus, în viziunea tradiţională a lumii, modelării volumelor, precizării distanţelor şi indicării densităţilor, primeşte, în viziunea impresionistă, asemeni unui roi de albine care părăseşte construcţia geometrică a fagurelui pentru a se avînta, haotic dar irezistibil, în atracţia luminii primăvăratice, o nouă funcţie: aceea de a traduce infinitele şi versatilele avataruri luministice în loc de a desena precisele şi staticile ipostaze ale materiei. Solidul, consistentul, este topit în fluid, şi în curînd în diafan. Individualitatea pe care acesta o distingea se va pierde şi ea în fuziunea totală a lumii. Deja, raportul valorilor, excitat de intensitatea luminii,

nu mai coincidea cu schema raţională, quattrocentistă a lumii, evadînd din cubul albertian, din spaţiul plastic renascentist. Acolo unde mai persistau totuşi condensări de materie, acestea prezentau imaginea unui nucleu care se împrăştie sau abia se concentrează, imposibil însă de a se stabiliza în definiţia unui contur. Acum, mai mult, individualitatea corpurilor este risipită nu numai prin egalizarea valorii, dar şi prin cea de tentă, calitativ-coloristică. O altă cucerire a viziunii tradiţionale a lumii, tonul local, cel care fixa, cromatic, calitatea ce distingea un lucru de celelalte cu care intra în raport spaţial, cantitativ dar nu organic, calitativ, este sacrificată în favoarea fluxului global al impresiei lumii. Raza luminoasă, întîlnind materialitatea, exprimată şi de tenta particulară şi uniformă, a unui lucru, nu numai că o corodează dar, jucăuşă, părăseşte, după ce i-a imprimat o notă distinctă şi după ce i-a smuls un reflex din nuanţa-i proprie, suprafaţa acestuia dirijîndu-şi noua încărcătură cromatică înspre alte prezenţe, impregnîndu-le natura cu noile sale calităţi şi, mai departe, luîndu-le cu împrumut cîte ceva din propria lor culoare pentru ca, tot aşa, să multiplice reflexele la infinit. Se iscă astfel, în concertul vizual al lumii, un joc complex de schimburi reciproce de reflexe ale propriilor calităţi picturale încît acestea se dizolvă practic în ebuliţia atmosferei. Nimic nu mai este consistent, nimic nu mai este omogen, nimic nu mai este individualizat, tot ce există există în tot, întregul imaginii vizuale a lumii fiind cel care dă drept de existenţă acesteia. Pînze precum *Tors de femeie în soare*, *Balansoarul*, portretul actriţei Jeanne Samary, *Cititoarea* sînt exemplare pentru acest schimb neîncetat de reflexe luminoase, sarabandă a razelor dizolvante care bombardează suprafeţele lucrurilor distrugîndu-le rezistenţa materială, cantitativă şi pe cea cromatică, calitativă. Mai tîrziu, în pînze precum *Peisaj din Algeria*: *văgăuna femeii sălbatice*, *Veneţia*: *Palatul Dogilor*, *Sărbători musulmane la Alger*, ebuliţia schimburilor luministice se înteţeşte, îndrăcit, multiplicîndu-se la infinit datorită colorării reflexelor luminoase. Impresia este a unui dinamism înnebunitor al elementelor lumii, efervescenţa dizolvantă a tot ce ar tinde să se individualizeze prin concretizare într-o densitate iluzorie şi localizare într-o instabilă parcelă de spaţiu. Moleculelor luministice ale lumii ochiul impresionist le redă libertatea anarhică, haotică, care se presupune a fi la originea lumii. Curios, astfel procedînd, viziunea impresionistă întîlneşte noţiunea ştiinţifică despre lume a acelei perioade în care natura lumii este redusă la ipostaza energetică, considerată primordială şi formată, în varianta-i electrică, din electroni, protoni, neutroni, sau, în cea luminoasă, din fotoni. Or, aceste denumiri, considerate ca acoperind elemente discrete, chiar dacă infime, corespund unei realităţi contradictorii. Electronul material nu este decît o aparenţă, ne asigură Butaric, pentru că «energia care îl însoţeşte ar avea o origine ondulatorie şi numai localizarea acestei energii într-un spaţiu în general foarte mic a condus la a considera electronul drept o particulă», localizare care este numai probabilă, temporară, iar nu definitivă, deoarece, ne spune şi Lécomte du Nouy, lumea se reduce «la elemente compuse în ultimă instanţă din viteză pură, adică din spaţiu şi timp». Consecinţa, în planul macroscopiei, a acestei ipostaze duplicitare a unei singure realităţi este tocmai imaginea impresionistă în care relaţia dintre formă şi lumină, dintre materie şi energie, dintre dens şi diafan exprimă vizual ceea ce ştiinţa afirmă conceptual: natura ambivalentă a lumii, materială şi energetică în aceeaşi indestructibilă unitate. «Forţa şi materia, conclude Gustave le Bon, sînt două forme diverse ale aceluiaşi lucru. Materia reprezintă o formă relativ stabilă a energiei intraatomice. Căldura, lumina, electricitatea etc., reprezintă forme instabile ale aceleiaşi energii... A dematerializa materia, înseamnă pur şi simplu a transforma forma stabilă de energie condensată numită materie în forme instabile cunoscute sub numele de electricitate, lumină, căldură etc.» Coincidenţe superficiale între adevăruri de cunoaştere prea diferite? Oricum, ele sînt tulburătoare prin paralelismul lor în această perioadă, iar demonstraţia unităţii de evoluţie a ideilor filosofice şi ştiinţifice cu formele artistice, unitate dovedită de René Huyghe în «Sens et destin de l'art» pe parcursul întregii istorii a gîndirii şi a artei este mai mult decît convingătoare. Clémenceau de asemeni, mult mai aproape de acea perioadă, a avut, în comentariul său despre pînzele lui Monet, intuiţia profundă a unităţii fenomenelor cosmice, ilustrate de artă sau de ştiinţă. «Nu sîntem aici — exclama el în faţa acelor *Nymphèas* —, foarte aproape de o interpretare reprezentativă a mişcărilor browniene? Întreaga distanţă dintre ştiinţă şi artă, bineînţeles, dar în acelaşi timp, întreaga unitate a fenomenelor cosmice!» Odată în plus, viziunea impresionistă întîlneşte noţiunea ştiinţifică a lumii. Dizolvarea imaginii lumii într-o ebuliţie de reflexe colorate care, prin dinamismul lor, fac imposibilă perenizarea consistenţei materiale a lucrurilor, elimină din viziunea plastică quattrocentistă a lumii principala cucerire a acesteia: *forma*,

ca ideal de organizare a aparenţelor lui. Instaurată din nevoia de unitate şi stabilitate, resimţită puternic de fiinţa umană a cărei condiţie o leagă, prin substanţă de natura, trecătoare a lumii, dar al cărei liber arbitru o eliberează, prin creaţie, de această abjecţie, *forma* constituise mijlocul de refugiu din dinamismul atoateantrenant şi anihilant al lumii în liniştea unei izolări orgolioase. Ideea perfecţionării acesteia era suficientă pentru a flata conştiinţa menirii creatoare a fiinţei omeneşti în lume. Or, viziunea impresionistă recuză valabilitatea acestei soluţii plastice care nu mai corespundea noilor cunoştinţe ştiinţifice şi presiunilor surde ale istoriei. Dizolvarea soliditǎţii corpurilor în dinamismul reflexelor luminoase şi pierderea individualităţii lor în amalgamul petelor de culoare făceau imposibile distingerea lor prin intermediul unui contur separator şi imobilizator cît şi păstrarea unui sistem de raporturi numerice şi a unei reţele geometrice de dispunere spaţială. Domnia formei în reprezentarea vizuală a lumii încetează făcînd loc triumfului culorii. Modulaţiile infinite ale acesteia şi dinamismul efectuării lor mărturisesc vizual natura energetică a lumii. Printr-o nouă coincidenţă, secolul nostru va dovedi, prin Einstein, identitatea dintre masă şi energie justificînd imaginea impresionistă a continuei dizolvări a masei corpurilor în lumină şi a temporarei şi imperfectei concentrări a acesteia în nuclee de densitate, transformări a căror viteză de desfăşurare face imposibilă disjuncţia relaţiei lor dialectice. Pînze precum *Vîslaşi pe Sena la Bougival, Sărbători musulmane la Alger, Tînără fată culegînd flori, Peisaj din Algeria: văgăuna femeii sălbatice* sînt revelatorii pentru această comuniune cosmică a elementelor în care virtuozitatea vibrato-ului tuşei şi puzderia reflexelor colorate sînt tot atîtea modalităţi de vizualizare a dinamismului profund al existenţei. Analiza elementelor care concură la formarea viziunii impresioniste fiind epuizată, impresia totală a acesteia poate fi caracterizată. Or, imaginea fiind vizuală, constituită în spaţiu şi constituind un spaţiu, impresia ei globală va fi tot spaţială. Surprinderea totalităţii ei înseamnă inserarea în spaţialitatea pe care o figurează. Pentru că, ne asigură René Berger, « oricare ar fi opera pe care o examinăm, trebuie să ne punem în felul de spaţiu pe care ea îl propune, în perspectiva care este a sa, căci numai prin ea ceea ce este pictat capătă o formă şi are un sens ». Iar felul de spaţiu pe care-l creează, continuă acesta, « nu se confundă niciodată cu spaţiul natural » precizînd că spaţiul plastic « este totdeauna format dintr-un ansamblu de convenţii care acţionează, pe de o parte asupra simţurilor spectatorilor, pe de alta asupra spiritului lor. Fiecare perspectivă ne pune într-un anumit fel în perspectivă. Pentru creator ea corespunde sentimentului său cel mai ascuţit despre realitate ». « Perspectiva » obţinută de artist în pînzele sale, imaginea vizuală a unui spaţiu diferit de cel exterior în care se desfăşoară viaţa noastră pragmatică, această « expresie plastică a spaţiului » are o valoare alta decît cea a spaţiului real, exterior şi banal, o valoare simbolică, cu forţă de influenţare a vertexului conştiinţei noastre şi de implantare în chiar miezul concepţiei despre lume şi viaţă configurată de artist, legîndu-se « în conştiinţa noastră de o anumită concepţie despre lume şi de un anumit sentiment al situaţiei noastre în lume (pe care ea o trezeşte sau o creează) ». Or, Renoir, în pînzele sale atinge apogeul viziunii impresioniste a unui spaţiu plastic. Spaţiu ! cît de puternic scurtcircuitează această noţiune conştiinţa noastră odată ce încercăm să numim imaginea impresionistă. Mai curînd un flux orbitor, învăluitor şi antrenant a tot ce există în lume, inclusiv noi, obturant al oricăror altor senzaţii decît cele de strălucire — acest paroxism al senzaţiilor vizuale — şi de dinamism — această continuă ameninţare a integrităţii fiinţei noastre. Reţeaua lineară quattrocentistă care dispunea obiectele în planuri segregate, potrivit unor linii de fugă a căror concentrare într-un punct determinant — chiar dacă simboliza infinitul — aduna lumea în cubul albertian ordonînd-o în funcţie de raporturi numerice bine precizate, acest schelet osos susţinător al carnaţiei lumii care a făcut gloria viziunii plastice europene timp de patru secole, îşi decalcifică rigiditatea, înmuindu-se, gelatinos, în transparenţa onctuoasă, în curînd diafană, a atmosferei şi dispărînd, asemeni cristalului solid de zahăr ce se topeşte în ceai, din ipostaza picturală a lumii. Imaginea, eliberată din corsetul refulant al oricărei expansiuni vitale, se coleazǎ pe impulsurile intimităţii fiinţei omeneşti, exprimînd, adică traducînd în afară ceea ce era lăuntric, vizualizînd cenestezia noastră internă. Spaţiul plastic din exteriorizat, pietrificat, întins, măsurat şi imobilizat, devine interiorizat, imponderabil, intens, calitativ şi dinamic. Abandonul caracteristicilor tradiţionale este continuu. Desigur, o transformare, judecată în etapele sale, păstrează ataşamente cu tradiţia, observaţia lui Francastel că spaţiul plastic impresionist oferă o imagine coerentă despre lume datorită faptului că respectă, chiar dacă nu le arată, anumite structuri ale celui renascentist, este parţial valabilă, dar caracterul

său înnoitor se află nu atît în exterioritatea fiecărei etape, cît în interioritatea plină de consecinţe a căror finalizare singură este capabilă să ofere imaginea totală, împlinită, a unei tendinţe înnoitoare. Or, tendinţa finală manifestată de impresionism este de interiorizare a omului în loc de a-l proiecta în banalitatea lumii înconjurătoare. Iar semnul cel mai evident este renunţarea la schema spaţială quattrocentistă a lumii fizice în favoarea unei impresii imediate, instantanee deci trecătoare, a ceea ce sufletul resimte, unind impulsul interior cu stimulul exterior şi imprimînd acestuia din urmă caracterele primului. Durata noastră interioară selectează senzaţiile exterioare potrivit propriei sale naturi atît de diferită de cea a lumii fizice. În primul rînd ea este dinamism aflat în necontenită, sub pedeapsa cu moartea, activitate. O dimensiune a lumii fizice, imobilitatea care emergea trufaş din versatilitatea timpului, este antrenată de fluxul neîntrerupt al cenesteziei noastre interioare. Asizele numerice ale structurii cristaline a lumii exterioare sînt topite de căldura sufletească în curgătoarea indistincţie a trăirilor interioare. Separarea de ochiul privitorului şi etalarea, distinctă, în faţa acestuia — altă trăsătură a spaţiului quattrocentist — este înlocuită cu o fuziune totală a cărei tendinţă este de introvertire, înspre interior iar nu înspre afară, absorbind stimulii exteriori şi topindu-i în magma supraîncălzită a sufletului. Punctul de convergenţă al liniilor de fugă ce străpungeau cubul albertian este, la rîndu-i, absorbit, răspîndindu-i-se localizarea exterioară în perpetua derulare temporală a sufletului. Măsura, numărul, cantitatea lumii fizice sînt înlocuite cu calitatea vieţii psihice. Revoluţia este profundă, în viziune şi în semnificaţie. De la caracteristicile spaţiului se trece, pentru a putea fi definită imaginea impresionistă a lumii, la cele ale timpului, astfel încît spaţiul plastic renascentist este înlocuit cu — s-ar putea spune, deşi artele plastice sînt arte vizuale, spaţiale — timpul plastic impresionist. Lumea, omul sînt smulşi din imperiul spaţiului şi antrenaţi în aventura timpului.

Faut-il partir? rester? Si tu peux rester, reste;
Pars, s'il le faut. L'un court, et l'autre se tapit
Pour tromper l'ennemi vigilent et funeste,
Le Temps!

medita, pus în miezul aceleiaşi curgătoare realităţi, Baudelaire. Renoir, care nu a ezitat să se cufunde, amplificîndu-l, în vertijul, antrenat pînă la pierderea propriei individualităţi, al timpului, îmbătîndu-şi privirea pînă la orbire cu ipostaza vizuală a acestuia şi extirpîndu-i, pictural, bogăţia valenţelor colorate, Renoir, ochiul impresionist care a ştiut să pătrundă, alături de Monet, misterul din plină lumină al lumii, recurge, în chiar paroxismul aventurii vremurilor sale, la punctul de sprijin necesar pentru ca plutirea să aibă un sens. Iar acesta este interior, constituit în cursul formării personalităţii sale şi parte integrantă a acesteia. Forînd prea adînc, ameţiţi de succesele obţinute, înspre lăuntrul naturii fizice, impresioniştii vor confirma aprehensiunile lui Baudelaire. «Artiştii care vor să exprime natura, mai puţin sentimentele pe care ea le inspiră, se supun unei operaţii bizare care consistă în a omorî în ei omul gînditor şi simţitor.» Renoir e dintre cei aleşi, conştienţi de complexitatea fiinţei lor şi ştiind să aleagă, pentru a oferi lumii, ceea ce acesteia îi lipseşte. Pentru moment, din planul simbolic, era neglijată fiinţa umană, cu tot complexul de afecte pe care o civilizaţie milenară îl ţesuse în jurul ei. Desigur, intensitatea fiinţei omeneşti cunoaşte rezonanţe neatinse pînă atunci în pînzele pur impresioniste dar natura insaţiabilă a acesteia este astfel făcută încît nevoia depăşeşte întotdeauna expresia, posibilităţile fiind mai bogate decît realizările. Or, ideea de om, cunoaşterea naturii sale, ilustrată în artele plastice încă de pe timpul înfloritoarei civilizaţii greceşti a secolului V î.e.n., prin imaginea acestuia, trebuie să renunţe la afirmarea sa, în favoarea imaginii naturii exterioare. «Dintre om, care este formă, şi mediul său, care este claritate, trebuie ca unul să cedeze» — să ne amintim alternativa, dezvăluită de René Huyghe, în faţa căruia s-au găsit impresionişti. «Acesta va fi omul», a fost opţiunea lor. Acesta va fi mediul — se va desprinde Renoir, solitar pentru a crea o nouă solidaritate, din solidaritatea depăşită de vremuri a grupului său de prieteni. Şi, resursele necesare unui astfel de gest, el le-a găsit în sine, în propria-i personalitate. Gustul pentru figura umană, iscat în perioada studiilor şi amplificat de dragostea sa funciară pentru semenii săi avea să reechilibreze personalitatea artistului şi viziunea sa picturală. Cronologia operei lui Renoir impune, în tot timpul său, prezenţa omului, numai tipologia acestuia fiind, uneori, şi mai ales în apogeul viziunii impresioniste, în contradicţie cu estetica figurii omeneşti. Or, figura umană are această dublă calitate de a fi văzută din

exterior şi de a fi percepută, prin analogie cu întreaga fiinţă a celui care vede, din interior. Ea este formă şi corp, suprafaţă şi volum, delimitare şi densitate, autonomie spaţială şi materială. Redarea ei picturală solicită procedee apropiate acestor caracteristici. Nu întîmplător valul de simpatie pe care Renoir îl îndreaptă, spontan şi generos, către semenii săi recursese, în înfăţişarea sa picturală, la lecţia lui Courbet, exemplară pentru redarea consistenţei materiale a trupului, tot aşa cum nu a fost superficială atracţia sa, în perioada de formare, către muzee şi către lecţia unui Goujon, ambele stilistici furnizînd, completîndu-se, cele două tradiţionale mijloace de reprezentare plastică a corpului uman: masa materială, cărnoasă, care constituia volumul acesteia şi conturul care-l separa de întreg. Or, lecţia impresionistă era total diferită de această estetică. Ea o va suplanta, treptat, în chiar operele lui Renoir. Figura omenească îşi va dizolva în vîrtejul luministic al întregului, autonomia trudnic obţinută. Treptat, şovăielnic, dar totuşi progresiv. Estetica plein-air-istă introducea deja un factor de incompatibilitate între figură şi mediu, claritatea redării scenelor de viaţă atentînd la jocul valorilor, aplatizînd în felul acesta volumul figurilor şi dizolvînd densitatea substanţelor. Mai tîrziu, impresionismul monden, cel care dorea să surprindă dinamica vieţii sociale imediate şi care, astfel procedînd, îşi concentra atenţia asupra omului, în diversele ipostaze pe care viaţa curentă i le oferea, va atenta şi el la integritatea corporală a acestuia. Renoir, în cutare portret de dansatoare, voind să fixeze pictural, asemeni lui Degas, energia care se manifestă în corpul omenesc, cît şi dialogul dinamic al acestuia cu lumina, va trebui să renunţe la consistenţa materială şi la fixitatea conturului. Forfota reuniunilor mondene, bogăţia şi vaporozitatea toaletelor, precaritatea clipelor de fericire vor solicita rapiditatea de execuţie necesară surprinderii caracterului general al unei atmosfere. Integritatea corpurilor va ceda în favoarea dependenţei lor de întregul scenei. *Prima ieşire* este un exemplu de impresionism social, istoric s-ar putea zice dacă ne gîndim la lecţia unui Tiţian, Velàzquez, Rubens, Delacroix în care pictura, resursele de expresie ale principalului său agent plastic: culoarea, ating virtuozitatea necesară colării pe ritmul intens al vieţii sociale în dauna celei individuale, topind unitatea individuală a corpului omenesc în atmosfera generală a vieţii în comun. Dialogul cel mai intens al esteticii corpului omenesc cu cea impresionistă a cadrului natural este vizibil în pînze precum: *Balansoarul*, *Le Moulin de la Galette*. Aici se găsesc reunite toate aspectele generatoare de modificări stilistice în viziunea lumii: plein-air-ul, viaţa cotidiană, cadrul natural, prospeţimea impresiei, puritatea culorilor, dezinvoltura execuţiei. Or, dialogul cedează rapid în favoarea monologului unui personaj virtuoz pînă la exacerbare, eclipsant, prin intensităţile pe care le atinge, al oricăror alte componente ale concertului vizual şi, în primul rînd, al esteticii tradiţionale a corpului omenesc: este vorba de lumină, motiv central al esteticii impresioniste. Înfăţişarea acesteia generase revoluţia stilistică şi filosofică a impresionismului. Tot ea va fi cea care va elimina, în această etapă a artei lui Renoir, figura omenească; elimina, nu în sensul dispariţiei reprezentative, mimetice, vizuale, ci în cel al stilisticii sale, al redării plastice tradiţionale. Acţiunea corozivă a luminii se infuzează în masa personajelor, şterge distincţiile de substanţă între lemn, stofă, carnaţie, aer, frunziş, dovedind că «totul este poros în lumină, totul lasă se treacă lumina»; suprafeţele care, prin jocul lor delimitant, configurau integritatea volumetrică a corpului omenesc, sînt absorbite într-o condensare spongioasă, imperfectă a obiectelor, a trupurilor, acestea devenind « prilej de a crea forme pe care lumina le străbate făcîndu-le să vibreze». Localizarea corpurilor, delimitarea lor prin intermediul conturului indivizant, marcarea volumelor cu ajutorul valorilor disciplinate şi evocarea substanţei dualizant, marcarea volumelor cu ajutorul valorilor disciplinate şi evocarea substanţei prin tente univoce, toate aceste modalităţi plastice reclamate de estetica tradiţională pentru a reda figura omenească sînt abandonate, aceasta fiind dizolvată în vibraţia universală a petelor de culoare, semnificativă a celei, la fel de universală, a naturii energetice a lumii. *Portretul actriţei Jeanne Samary* este elocvent pentru dispariţia oricărei deosebiri de masă, de consistenţă între mediu, reputat rarefiat şi figură, reputată densă, volum plin. Planurile, de asemeni, îşi pierd existenţa în favoarea unei comuniuni luministe, bombardate de răpăiala reflexelor şi risipite în puzderia petelor de culoare. *Fată culegînd flori*, integrează într-atît figura omenească în totalul ameţitor al atmosferei încît, practic, distincţia tradiţională din orice reprezentare vizuală dintre figură şi mediu, volum plin şi spaţiu înconjurător, conţinut şi conţinător se şterge în favoarea unui flux curgător tradus prin vibrato-ul tuşei care împroaşcă suprafaţa tabloului cu o puzderie de pete colorate. « Culoarea-lumină» nu mai este « un atribut al formelor nici o haină a lor, ea este însăşi structura lor şi deci ritmul lor de viaţă» apreciază René

Berger, marcînd victoria plenară a înnoitoarei viziuni artistice, cea impresionistă, asupra ultimului bastion, şi cel mai de preţ, al celei quattrocentiste şi chiar, prin extensie, al celei europene: reprezentarea plastică a omului, topit acum în « fluidul secret al naturii » cum numeşte Baudelaire principalul personaj al pînzelor impresioniste. Renoir, sedus de mirajul luminos al lumii, virtuoz neîntrecut în redarea picturală a acesteia, îşi exaltă personalitatea în corul comun al epocii; melodia acesteia este viziunea impresionistă a lumii. Or, astfel procedînd, voind să-şi exprime plenar disponibilităţile creatoare, voind să pătrundă misterul curgător al existenţei, voind să elibereze omul, atît în planul reprezentării plastice cît şi în cel al semnificaţiilor metafizice din limitele, devenite sufocante, ale cubului albertian, ajunge, în frenezia demersului, să-l închidă într-o colivie mult mai periculoasă, cea a disponibilităţii anarhice, a risipirii integrităţii acestuia — totuşi, valoare centrală a oricărei etici şi estetici — în dezintegrarea continuă a lumii fizice, întîlneşte meditaţia unui Valery: « Omul este un animal închis — în exteriorul coliviei sale. El se agită în afara sa ».

II. LIBERTATEA CREATOARE CA ÎNLĂNŢUIRE A PREZENTULUI CU TRECUTUL SAU EXEMPLUL INDIVIDUAL PROPUS COLECTIVITĂŢILOR VIITOARE

Dar, aventura, impresionistă în cazul de faţă, chiar dacă, aşa cum acelaşi Valery a remarcat, etimologiceşte înseamnă suscitarea viitorului — venind de la *avenir* — în planul acţiunii omeneşti nu este creatoare decît dacă este orientată de forţa de seducţie a unui scop nobil. Renoir este conştient de aceasta. Iar ţelul său nobil este cel al deplinei exprimări personale pentru că, presimte, omul şi, în speţă, el însuşi, are dimensiuni multiple, este complex, mult mai bogat în resurse decît cele realizate de estetica impresionistă. Atitudinea consonanţei plenare cu concertul epocii este depăşită, în curînd înlocuită, cu cea a solo-ului care dă tema majoră simfoniei. Renoir se desprinde, solitar, din grupul impresioniştilor, pentru ca, asemeni maestrului din Aix, Cézanne, să încerce, orgolios, crearea unei noi solidarităţi. Desigur, lumii exterioare ochiul impresionist îi pătrunsese toate secretele, dezvelind-o din ambalajul a patru secole de estetică renascentistă şi renăscîndu-i imaginea fizică cea mai fidelă naturii sale fluide dar, în demersul său, orbit de strălucirea acesteia, uită că el, că privirea sa, chiar dacă este îndreptată înspre afară, spre lumea fizică, izvorăşte dinlăuntrul fiinţei umane, din psihic, o lume la fel de complexă. Estetica renascentistă a fost, la timpul ei, o victorie, o înstăpînire a omului asupra lumii fizice tocmai pentru că imaginea plastică a acesteia avea o dublă identitate, cu exteriorul dar şi cu interiorul, medalia pe care schimburile spirituale ale civilizaţiei Occidentului s-au desfăşurat timp de patru secole fiind stabilă şi eficientă datorită acestei perfecţiuni de *symbolon*. De îndată ce una dintre imagini, cea a lumii fizice, şi-a pierdut corespondenţa cu realitatea pe care, plastic, o înfăţişa născînd inflaţie în puterea de cumpărare a existenţei de către om, acesta, aruncînd în jocul valorilor tot aurul sufletesc de care dispunea, reuşeşte o revalorizare a aversului monezii; reversul însă, cel legat direct de bogăţiile necantificabile, calitative ale sufletului, sărăcise în capacitatea sa plastică de a le exprima. O nouă efigie trebuia forjată, un nou scop moral, făurit. Prima reacţie este abruptă, critică înainte de a fi creatoare. Ea readuce în prim plan antinomia majoră a picturii: cea dintre linear şi pictural, dintre forma definită în autonomia ei, şi forma infuzată, dizolvată în totalitatea atmosferei. Dacă impresionismul şi, odată cu el, Renoir optase categoric pentru cea de a doua ipostază, acum, acelaşi Renoir, acelaşi şi totuşi altul, se îndreaptă categoric înspre prima, în ordinea evoluţiei stilurilor, dintre entităţi: cea lineară. Şi nu întîmplător cotitura bruscă în viziune are loc în urma dezbaterii intense a raportului dintre figura umană şi mediu. Pentru că, dialogul figurativ al acestora traduce, în planul caracteristicilor stilistice, aceeaşi dispută centrală a picturii: dintre linear şi pictural, dintre volum plin, afirmat în densitatea sa şi spaţiu gol, cuprinzător a tot ce există, dintre linie şi culoare după cum în planul înţelesurilor filosofice semnifică raportul etern al existenţei: cel — vom îndrăzni alături de Huyghe să-l afirmăm — dintre omenesc şi cosmic, dintre conştiinţa orgolioasă a omului de valoare dominantă în concertul existenţei şi grandioasa ameninţare a naturii de a-l îngloba în infinitul proceselor sale ineluctabile. Pericolul unei disoluţii a valorii de sine a omului în indiferenţa naturii, impresioniştii îl acuzaseră. După 1880 el este resimţit cu putere, generînd

reacţii categorice. Neoimpresionismul, revelat de Salonul din 1884, susţinut cu fermitate de maestrul său, Seurat, se pronunţă în favoarea reconstrucţiei formei disciplinînd jocul impresionist al puzderiei petelor de culoare în finalitatea implacabilă a acesteia. Simbolismul, impus cu autoritate de Gauguin, merge mai departe, recuzînd valoarea picturală a stilului impresionist în favoarea aceleiaşi entităţi neglijate: forma, cernută, cloazonată în distincţia-i netă de ceea ce o înconjoară. Renoir, asemeni unui alt corifeu al vremurilor sale, Cézanne, are drumul său propriu în împăcarea extremelor. Şi el este ocazionat de un drum fizic: cel pe care-l străbate în 1881, în Italia, ţinutul victoriei sublime a formei. Desigur, ca orice faptă din viaţa unui mare creator, voiajul acesta nu este o întîmplare, ci o necesitate. Este nevoia, trăită puternic în planul creaţiei, de a corija excesul picturalităţii dizolvante atinsă de impresionism. «M-a apucat un dor grozav să-l văd pe Rafael» va concentra Renoir în elipsa unei exclamaţii forţa uriaşă a unei dezbateri creatoare. Fervoarea este exacerbată de experienţa operei divinului renascentist. Aflat, în palatul Pitti, faţă în faţă cu *Madona pe tron*, Renoir are revelaţia idealului: «Iată că mă aflu în faţa picturii celei mai libere, celei mai solide, celei mai minunat de simple şi de vii pe care ţi-o poţi imagina ; braţele, picioarele, parcă din carne adevărată, şi ce emoţionantă expresie de dragoste maternă!» Frescele de la Pompei vor completa motivele entuziasmului său. Stilul linear i se va profila — nou miraj irezistibil — în cele două principale caracteristici ale sale: conturul ce separă spaţial forma de mediul în care se află şi tonul local ce o distinge calitativ de celelalte corpuri materiale. Linia şi valorile terne vor lua locul, în viziunea acestor ani, agentului plastic fundamental al impresionismului: lumina-culoare şi întregului joc expresiv al acestuia. Este etapa stilistică numită *ingresc*ă sau cum îi zicea Renoir însuşi, *manière aigre*. Ea traducea însă nu o soluţie creatoare ci un impas. Renoir însuşi, recunoştea: «Spre 1883 se făcuse o spărtură în opera mea. Mersesem pînă la capătul impresionismului şi ajunsesem la această constatare că nu ştiam nici să pictez nici să desenez. Într-un cuvînt eram într-un impas». Impasul era, pe plan filosofic, cel al risipirii autonomiei persoanei omeneşti, asemeni figurii sale înglobate de haloul luministic impresionist, în pantonomia lumii exterioare. Dar el nu putea fi depăşit, printr-un alt impas, stilistic. Pentru că, întreaga perioadă ingresc ă este, în ea însăşi, o nereuşită. Desigur, intenţia este aceea de a recuceri puterea de expresie a formei. Rezultatul va fi o imitare a aspectului exterior al aacesteia,secătuit de vlaga resurselor interioare. Nevoia de idealism nu poate fi satisfăcută printr-un succedaneu academist. Totuşi, intensitatea acesteia este mult prea mare pentru ca forjarea expresiei sale să nu devină imediat principala preocupare. Şi tocmai explozia acestei nevoi imperioase de formă va genera, în drumul său către realizarea creatoare, atitudinea extremistă, înainte de a ajunge la cea sintetică. Maniera sa *aigre* va fi exutoarul, ulceraţia prin care preaplinul nevoii de continuă realizare creatoare se va deversa în neant astfel încît, reechilibrarea interioară odată obţinută, să fie posibilă elaborarea expresiei artistice ideale, în fapt, integrarea valenţelor formei în concertul luminii-culoare impresioniste să fie simfonică iar nu disonantă. Astfel, încă din perioada călătoriei în Italia, o pînză precum *Baigneuse blonde* acuză aderarea la principiile formei prin sublinierea, cu ajutorul conturului, a individualităţii trupului şi prin renunţarea la jocul dizolvant al reflexelor luministice şi coloristice în favoarea disciplinei cu care valorile tonale delimitează suprafeţele, modelează volumele şi indică substanţele. Alte nuduri, printre care *Cosiţa*, mărturisesc aceeaşi preocupare intensă pentru construcţia formei, pentru delimitarea ei de ceea ce o înconjoară, pentru contur, pentru linie, acest agent plastic recuzat de estetica impresionistă. În compoziţii precum *Wargemont*: *după-amiaza copiilor* şi, îndeosebi, *Umbrelele*, perioada *aigre* îşi găseşte ilustrarea cea mai fidelă, respectiv cea mai acră. Lumina-culoare impresionistă şi chiar cea, dintotdeauna, a stilului pictural, sînt abandonate în favoarea unei delimitări stricte a corpurilor, închise în definiţia implacabilă a unui contur, înlăuntrul căruia raportul cantitativ al valorilor desăvîrşeşte construcţia formelor. Mijloacele de expresie proprii stilului linear, eliminate din viziunea artistică impresionistă, sînt reutilizate la fel de categoric discriminatoriu dar fără să reuşească, odată puse în operă, să exprime vreo bogăţie sufletească. Idealul spre care năzuia era tradus de academismul în care, prin aceste opere, plutea. Viziunea sa dorită ideală se concretiza într-o *manieră acră*. Trebuia încă un efort: acela de înlănţuire a cuceririlor picturale impresioniste la cele majore ale tradiţiei în loc de a le separa şi polariza în antagonice ipostaze stilistice. «Să acceptăm impresionismul — va spune mai înţelept Cézanne — dar cu condiţia de a face din el ceva durabil precum arta muzeelor». Or, muzeele, aceste lăcaşuri privilegiate, ştiu să găz-

dulască capodopere diferite stilistic, dar unitare valoric. Înlănțuirea cu tradiția trebuia făcută întru calitate iar nu prin mimare. Renoir însuși își va da seama de aceasta, domolindu-și fervoarea ce-l împinsese la imitare, corijîndu-și excesele și căutînd, în locul alegerii categoric disjunctive, sinteza fertilă a vremurilor sale cu cele trecute dar exemplare. « În muzeu se învață să pictezi — desigur, dar, va preciza — nu înțeleg să mergi și să zgîrii vechile verniuri ale tablourilor pentru a șterpeli trucurile și a-l reface pe Rubens sau pe Rafael. Trebuie să faci pictura vremii tale. Dar aici, în muzeu, se învață gustul picturii pe care natura singură nu poate să ni-l dea.» Natura, sedusă de acuitatea ochiului impresionist, se dezvăluise, toată, în intimitatea sa cea mai de preț: caracterul fluid al existenței; lipsea, pentru ca revelarea ei să fie completă, încă o dimensiune, la fel de naturală, pentru că îi este conferită de om, el însuși produs al naturii, anume sensul acestei curgeri. Continua transformare trebuia la rîndul ei transformată în devenire. Istoricitatea existenței, prin forța de creație a omului, trebuie transformată în proces evolutiv. Ceea ce poate fi anarhică descompunere energetică poate fi, de asemeni, prin intermediul omului, ordonată recompunere energetică. Supremă alternativă. Ochiul impresionist, după ce a pătruns în interiorul proceselor grandioaselor transformări ale energiei fizice trebuia, pentru a contribui activ iar nu a înregistra pasiv, să deverse în intimitatea acestui nucleu anarhic surplusul ordonator al privirii sale, izvorîtă din generozitatea inepuizabilă a ființei omenești. Omul, recucerirea sa, iată datoria pe care Renoir o resimte din ce în ce mai acut; omul, a cărui bogăție interioară este atît de necesară lumii, era, de asemeni, ceea ce lipsea viziunii impresioniste. Iar simbolul formal al prezenței sale plenare este forma, mijloc plastic utilizat în toate perioadele de echilibru în dialogul omului cu lumea. Conștiința acestei identități a generat perioada ingresă. Forma, însă, este continuă capacitate omenească de ordonare iar nu tipar implacabil. Ea este naturală, latentă în chiar lumea exterioară, iar omul, prin puterea sa creatoare, extrăgînd-o din obscuritățile fizice, îi conferă prezență plenară: fizică și psihică în aceeași indiscernabilă ipostază. Izvorîtă din realități diverse, ea va păstra, odată realizată, în integritatea sa, diversitatea acelora: extrasă de puterea psihicului ea va mărturisi, odată creată, intensitatea și unitatea acestuia. Iată de ce, în loc să fie imuabilă, tipar implacabil perpetuat în vremuri, unitatea sa este profundă, conformă cu necesitățile în care s-a iscat. Iată de ce, recursul la lecția divinilor italieni nu este o soluție atît timp cît se face la modul mimetic iar nu exemplar. Iată de ce perioada ingresă este sterilă în loc să fie creatoare. Nici chiar opera cea mai reușită, formal, a acestor frămîntări de creație, *Trois baigneuses*, nu realizează valențele unei soluții. Totuși, ea se separă din banalitatea celorlalte pînze ale manierei ingrești printr-o înțelegere superioară a formei. Inspirîndu-se dintr-un basorelief în plumb al lui Girardon, în care consistența materială a lucrării făcea corp comun cu acurateța desenării formelor, Renoir începe să intuiască legătura indisolubilă dintre concreteță și delimitare, dintre substanță și formă, dintre culoare și linie, dintre volumul dens ce se adună în propria-i individualitate și spațiul gol, înconjurător și cuprinzător a tot ce există. Cézanne, celălalt solitar de geniu, rezolvase această antinomie, care nu este alta decît veșnica problemă majoră a picturii, printr-o soluție plastică proprie. Pentru el, « desenul și culoarea nu sînt distincte ; pe măsură ce pictezi, desenezi ; cu cît culoarea se armonizează mai mult, cu atît desenul se precizează. Cînd culoarea ajunge la bogăția sa, forma își atinge plenitudinea ». Renoir, la rîndu-i, va găsi o cale proprie impasului în care el, și odată cu el impresionismul și, prin extensie, pictura vremurilor sale, se găseau. Și ea se va isca dintr-o superioară înțelegere a formei, favorizată de dragostea funciară pentru semenii săi, pentru om, pentru viața care există și se perpetuează prin el. Plumbul în care erau turnate corpurile din basoreliefurile lui Girardon dădea consistență și greutate volumelor, apropiindu-se prin aceste atribute atît de caracteristicile reale ale corpului omenesc, cît și de cele artificiale ale formei picturale dar erau insuficiente pentru nevoile expresiei artistice de după impresionism. Renoir resimte puternic trunchierea soluției. Trebuia, pentru a ieși din impas, pentru a recuceri dimensiunile majore ale formei în artă, să fie făcut saltul de la sculptural la pictural. Inerția plumbului trebuia topită în vitalitatea cărnii. Pentru că, materia din care aceasta este făcută este distinctă de cea a lumii fizice ; carnea, densitatea corporală, este și lăcaș în care pulsează intensitatea vitală. Corpul omenesc, în concreteța sa, recelează fluidul vieții, izolarea-i aparentă iradiind inepuizabila natură a acesteia. Substanța sa are proprietăți contradictorii în ordinea logicii, superioare în ordinea creației. Ea este densă și totuși, cu de la sine putere, se poate sustrage gravitației; izolată în individualitatea corpului uman și totuși, sub pedeapsa cu moartea, în continuă relație cu

mediul ; statică şi totuşi, la o privire simpatică, continuu animată. Mai mult, în individualitatea ei materială se exprimă dimensiunea universală a vieţii. Simpatia profundă cu acest aspect natural al lumii va face posibilă elaborarea creatoare a unui aspect artificial, capabil să exprime, amplificîndu-le, dimensiunile majore ale existenţei. Şi el se profilează prin înţelegerea formei nu în sensul sculptural, sec şi pietrificat pe care academiştii sterili îl perpetuaseră, ci în cel pictural, viu, carnal, pe care marea artă, triumfător, îl atinge ori de cîte ori are nevoie. Tiţian, Rubens, Delacroix, iată filiera după exemplul căreia Renoir, resimţind rostul formei în expresia artistică, îi va înţelege şi actualiza valenţele, reînnodînd astfel cu o experienţă grandioasă şi reintegrînd în viziunea impresionistă a lumii, cuceririle majore ale tradiţiei. Rubens, acest impresionist *avant la lettre*, pus în faţa unor probleme similare, nu considera că «e necesar să-i înţelegi pe antici, sau să fii pătruns de ei, dar e necesar de asemeni ca folosirea lor să fie judicioasă şi să nu se simtă în nici un fel piatra. Căci există pictori ignoranţi şi chiar savanţi care nu ştiu să distingă materia de formă, figura de piatră... Ei nu reprezintă decît marmoră îmbibată cu diverse culori»? Delacroix, de asemeni, trecuse prin aceeaşi dezbatere interioară cu a lui Renoir, rezolvînd-o prin înţelegerea superioară a formei şi îmbogăţind-o cu valenţele proprii temperamentului şi ale vremurilor sale, ce continuau tradiţia artistică a culturii europene. «Adevăratul spirit al anticului nu constă în a da oricărei figuri izolate aparenţa unei statui» spunea Delacroix care va elimina, categoric, orice academism din expresia artistică pentru ca, imediat, în vorbă şi în faptă, să ofere soluţia creatoare: «Ceea ce caracterizează anticul este amploarea savantă a formelor combinate cu sentimentul vieţii ; este lărgimea planurilor şi graţia ansamblurilor». Iată exemplul pe care, într-o evoluţie personală ascendentă, Renoir, înţelegînd necesităţile vremurilor sale şi aruncînd în operă resursele biologiei personale, îl va urma, contribuind astfel la continuarea progresivă a unei viziuni artistice milenare. Şi, dacă idealul său este exprimat de vorbele lui Delacroix modalitatea de a-l atinge este, de asemeni, orientată de opera aceluiaşi iubit maestru. Forma, pentru acesta, în adevăratul înţeles antic, este definire, determinare a unei mase voluminoase dar, în acelaşi timp este şi indiciu al energiei care a condus la construirea ei. Pentru că, etimologiceşte, a defini, a determina înseamnă a sfîrşi, a termina un proces: cel al transformării energiei primordiale, fizice în cazul ordinei naturale, psihice, în cel al creaţiei artificiale, în consistenţă materială, ipostaziată în corpuri pentru lumea fizică şi în forme pentru viziunea artistică. În desenele sale după medaliile antice, Delacroix va reda volumetria şi deci materialitatea figurilor printr-un procedeu apropiat expansiunii originale a energiei interne a lucrurilor: prin metoda «ovalelor», a rotunjimilor care mărginesc înflorirea unui nucleu. Dacă mijlocul, centrul oricărui corp, condensează intensitatea energetică maximă, tradusă fizic şi pictural prin materialitatea cea mai densă şi volumul cel mai amplu, marginile sale se vor rarefia progresiv, tranziţia cu mediul avînd loc insecabil. Linia, mijloc de separare a mediilor, dispare din imaginea artistică, dacă nu în gestul creator care îl genera cel puţin în urma vizuală a acestuia. Într-adevăr, mîna care amplifica, dîndu-i expresie vizuală, trăirea interioară nu-şi mai păstrează individualitatea zvîcnirii ci îşi unifică fiecare tresărire de celelalte. Urma penelului îşi topeşte astfel distincţia în totalul operei. Maniera de a picta se prezintă acum printr-o suită de gesturi mărunte, legate unul de celălalt, vizibil rotunde deoarece formele rotunde sînt rezultatul împăcării armonioase a expansiunii forţelor interne ale omului cu cele externe ale lumii. Era astfel surprinsă tendinţa spre exterior a oricărei forţe interne, iradierea oricărei mase materiale, deschiderea progresivă către mediu a oricărei entităţi. Conturul, acest artificiu de atelier care strîngea ca un corset, în cazurile ideale, tendinţa de dilatare a materiei, amplificîndu-i intensitatea şi care, în maniera academistă, o decupa mecanic, anihilîndu-i vitalitatea şi privînd-o astfel de proprietatea sa cea mai de preţ, este eliminat de Renoir din arsenalul său plastic, rupînd categoric cu maniera sa acră. Dintr-o dată relaţia plastică dintre volumul plin şi spaţiul gol, dintre dens şi rarefiat, dintre substanţă şi lumină, dintre formă şi mediu, dintre static şi dinamic, încetează să mai fie antinomică. Dialogul devine dialectică, disjuncţia se împacă în sinteză iar contradicţia se sublimează în fructul său: creaţia. Integritatea morală a omului îşi întrevede recucerirea datorită posibilităţii de reîntregire stilistică a expresiei artistice. Formei îi este găsită o înţelegere plastică superioară, care o face să evadeze din limitele sufocante ale acesteia în favoarea deplinei libertăţi de expresie în mediu. Individualitatea corpurilor nu se topeşte, precum în pînzele impresioniste, în mediu, ci se exprimă plenar, prin colaborarea cu acesta. Pentru că, epiderma, carnea, această materie aleasă în care

sălăşluieşte impulsul vieţii este în continuă, sub pedeapsa cu moartea, relaţie dinamică cu mediul. Ea primeşte lumina, se hrăneşte cu ea, îşi regenerează natura urmînd ca, devenită catifelată, s-o iradieze în mediu înnobilată cu virtuţile-i vitale. Şi, adevărul transpare din orice materie care este născută din viaţă. Nu întîmplător, în pînzele lui Renoir îşi fac loc, predilect, naturile cu fructe şi flori. « Sînt încercări de tonuri ale carnaţiei pe care le fac pentru un nud » îi explica Renoir prietenului său Vollard finalitatea noii tematici. Pentru că, între carnaţia petalelor, a fructelor şi cea a corpurilor feminine presimţea prezenţa unei comuniuni funciare: ambele suportă impulsul vieţii, dar, mai mult, îl şi înfloresc, îl dezvoltă, îl exprimă creator. « Priviţi aceste anemone! nu seamănă cu sexul feminin? » exclama, intuind finalitatea în ordinea creaţiei a celor două fiinţe. Iar reflexul în ordinea vizualităţii este plin de consecinţe pozitive. Este soluţia, întrevăzută instinctual, clarificată raţional şi împlinită voliţional, potrivită dilemei în care se găsea nu numai Renoir, prin perioadele sale impresionistă şi ingrescă, ci întreaga pictură a vremurilor sale. Renoir, prin noua sa viziune, se angajează categoric în uriaşa operă de a împăca, creator, disputa majoră a picturii dintotdeauna: cea dintre formă şi lumină, simbolică, în planul filosofiei, a relaţiei existenţiale a omului cu lumea. Şi, întreaga operă a maestrului va fi, de acum încolo, un imn grandios adus creaţiei, creaţiei naturale, creaţiei artistice, creaţiei filosofice. Obiectul atenţiei sale este găsit, cu bogăţia-i de caractere fizice ce va permite o îmbogăţire a viziunii artistice. Este vorba de materia vie a cărei formă nobilă o oferă corpul omenesc, plastica sa, apreciată pentru armonia construcţiei încă de către fondatorii culturii europene, de către grecii antici. Dar, dincolo de perfecţiunea construcţiei a cărei absolutizare ar învanitoşa omul în iluzia unei suficienţe a izolării, există această altă şi fundamentală dimensiune omenească: exprimarea continuă, sub pedeapsa cu moartea, a naturii sale fluide, vitale, în mediul cu care formează adevărata unitate, cea cosmică. Şi nu întîmplător este ales spre simbolizare, corpul feminin, deoarece perfecţiunea formală şi intensitatea vitală se conjugă armonios. Plastica este subiacent determinată de natură. În rotunjimile formelor şi în catifelarea carnaţiei feminine Renoir găseşte pretextul de a soluţiona problemele de creaţie ale picturii. Cuceririle luminoase ale impresionismului care, în dezvoltarea lor vertiginoasă eliminaseră forma din imaginea artistică ameninţînd cu ruperea categorică de tradiţionala şi totuşi grandioasa viziune artistică a civilizaţiei noastre, pot fi integrate, conferindu-le valenţe superioare, în chiar cuceririle formale ale tradiţiei. Între lumină şi formă poate exista un dialog, o înţelegere, un concert chiar, pentru că împlinirea personalităţii unui artist se concretizează în comuniunea sa profundă cu lumea, în exprimarea, în sensurile necesare acesteia, a propriilor sale elanuri. Forma, unitate distinctă şi lumina, ambianţă infinită, îşi împletesc naturile într-o comunitate de destin. Prima îşi amplifică dimensiunile rezonînd, în mediu, asemeni ecoului în eter, colorîndu-l cu tonalitatea sa, iar cealaltă scaldă orice individualitate, o antrenează în jocul său fluid, îi diluează consistenţa suficient pentru ca, prin plierea la injocţiunile fluxului său, s-o facă să participe la caracterul dinamic şi infinit al existenţei dar, în acelaşi timp, prin puterea acesteia de condensare în jurul propriului nucleu, să-şi impună calitatea-i distinctă. Forma devine un nucleu labil, care absoarbe lumina înconjurătoare, o încălzeşte în focarul său interior, pentru ca aceasta, încărcată cu căldură sufletească, să fie exprimată, difuzată în mediu. Dialogul formei cu lumina capătă dimensiunile unei comuniuni profunde în care intensitatea şi mulţimea reflexelor acesteia sînt topite calitativ şi iradiate calm şi inepuizabil în infinitatea înconjurătoare. Specialiştii au numit această manieră *irizată* sau *sidefie*, caracterizînd impresia totală a imaginii artistice. Într-adevăr, corpul uman, înfăţişat în peisaj, cum este cazul nudului din colecţia Zambaccian, oferă prilejul unei relaţii inechivoce a formei cu mediul, a masei cu lumina. El este o condensare de lumină, o materializare a acesteia, care cumulează toate reflexele coloristice ale mediului, dar le decantează, eliminînd impurităţile care, în goana fixării impresioniste a senzaţiilor, s-ar fi putut strecura; mai mult, reflexele colorate se pliază acum pe forma generală a corpului, desenînd-o, indicîndu-i consistenţa şi sugerîndu-i calitatea. Dar, departe de a-şi reduce menirea la această singură finalitate, indicarea unităţii formei, reflexele colorate ale luminii iradiază în mediu, colorîndu-l, calificîndu-l, conferindu-i prezenţă senzorială. Are loc, între formă şi lumină, un schimb dens, uniform, lent dar continuu, de substanţă care se diluează în dinamismul şi infinitul proceselor energetice ale luminii şi de reflexe luminoase care-şi condensează, miraculos, imaterialitatea în volume palpabile, care-şi concentrează vibraţia în nuclee stabile. Un nud în peisaj, tematică unificatorie a subiectului principal din pînzele impresioniste, peisajul,

cu cel din viziunea tradiţională, plastica trupului omenesc, este, în planul reprezentării figurative, în cel al configurării plastice şi în ordinea semnificaţiilor filosofice analog imaginii unei perle nedesprinse încă din carnaţia vie care a generat-o. În acest globul minuscul şi inestimabil în care se concentrează toate energiile vitale pentru a salva, moral, o leziune fizică, în această miraculoasă condensare luminoasă de pulsaţie biologică se găseşte simbolul formal cel mai potrivit pentru a compara imaginea nudurilor din pînzele lui Renoir ale acestei perioade. Acum, disputa centrală a picturii, dintre formă şi mediu, îşi găseşte antanta. Forma, corpul omenesc, îşi păstrează individualitatea, iar mediul, peisajul, îi amplifică calitatea pînă la propriile-i exigenţe, pînă la universalitate. Aceeaşi fraternă unitate luminoasă străbate consistenţa corpului şi diafanul mediului. Mai mult, înţelegerea, vizuală în cazul imaginii fizice, este dublată de una profundă, în ordinea semnificaţiilor metafizice. René Huyghe, în lucrarea sa despre Vermeer, perlă a gîndirii critice analogă perlei artistice, ilustrată de opera maestrului septentrional pune în evidenţă, semnificativ, superioritatea operei acestuia, comparînd imaginea perlei cu cea a diamantului. Mineral, textura cristalină a acestuia permite numai o reflecţie, artificială, a luminii, orbind privirea, în timp ce, organică, constituţia perlei o iradiază, îmbogăţită cu dramatica vieţii, încălzind sufletul. Între fulguraţia scînteietoare dar inconsistentă şi efemeră a unuia şi dăruirea carnală şi inepuizabilă a celeilalte există întreaga diferenţă dintre mineral şi vital, dintre cantitate şi calitate, dintre indiferenţa naturii fizice şi eroismul, întru perenitate, al celei psihice. Impresionismul, prin strălucirea sa, cădea prea mult în efemer; academismul, prin rigoarea sa geometrică, prea mult în artificial. Noua viziune a lui Renoir împacă, asemeni acestui globul fizic elaborat de dramatice nevoi vitale, perfecţiunea vitală cu bogăţia de semnificaţii, artefactul operei cu profunzimea spiritului, continuitatea stilistică cu noutatea semnificaţiei. Victoria este exemplară.

Dar, geniul lui Renoir încearcă imposibilul. Exemplul este această dimensiune superioară care depăşeşte dezbaterile neputincioase ale unei epoci, deschizîndu-le, mai mult, orientîndu-le calea spre rezolvarea viitoare. Or, există, dincolo de această finalitate imediată şi o altă dimensiune, superioară timpurilor, atrăgătoare dar rece, vizibilă dar impalpabilă, orizont a cărui realitate rezidă în incontestabilul său avans. Este excepţia, care impune regula. Renoir, odată sinteza stilistică fiind realizată, încearcă topirea acesteia în ipostază superioară în ordinea creaţiei. Ceea ce încă mai este mineral în textura perlei trebuie transformat în vital. Constituţia fiziologică trebuie să acceadă la pulsaţia biologică. Sideful trebuie să devină carne. Lumina, să se metamorfozeze în culoare. Cum? Printr-o intensificare a propriei vitalităţi, a propriei pulsaţii vitale, energie generos revărsată în pînzele sale. Un flux sanguin irepresibil îmbibă cu culoarea-i roşietică tot ceea ce este aparenţă a lumii, unificînd într-o comuniune mult mai profundă, cea a naturii vieţii, principalii protagonişti ai pînzelor sale: materialitatea corpului omenesc şi impalpabilitatea mediului luminos. Renoir simte că soluţiei de integrare a viziunii artistice oferită de dialogul, împăcat, dintre formă şi mediu, dintre materie şi lumină, soluţie analogă celei a lui Vermeer şi capabilă să sintetizeze ceea ce în arta europeană se manifesta disjunctiv, viziunea lineară şi cea picturală, acestei soluţii atît de necesară artei secolului nostru i se poate adăuga o dimensiune nouă, superioară, cu şanse de a unifica mai profund existenţa, şi viziunea ei artistică, şi anume dimensiunea calitativă, evolutivă a existenţei. Totul, materie densă a corpurilor şi inconsistenţă luminoasă a mediului se colorează cu tenta unificatorie a vieţii. Iar aceasta este roşul, roşul sanguin, semn vizibil al intensităţii fluide a vieţii. Întreaga imagine artistică este o modulare a naturii infinite a acestui mijloc de expresie, cîntecul pînzelor lui Renoir fiind amplificarea vizuală a intensităţii vitale a lumii. Renoir, ajuns în pragul senectuţii biologice, cunoaşte, asemeni marilor reprezentanţi ai picturii, actul său de libertate, împlinirea personalităţii morale şi a viziunii artistice în ciuda deficienţelor fizice. Un Tiţian, un Poussin au atins plenitudinea expresiei lor picturale la vîrsta în care fluidul vieţii se dăruieşte din ce în ce mai mult în natură. Hals, marele Hals este cel al vîrstei în care unii vedeau senilitatea iar Rembrandt, îmbătrînit fizic, devine taumaturg al sufletului. Renoir, de asemeni, torturat de reumatisme paralizante, imobilizat într-un cărucior pe rotile, cu degetele chircite care abia pot apuca penelul, Renoir pentru care fiecare gest de etalare a culorii pe pînză devine o sforţare fizică inimaginabilă, cunoaşte, prin creaţie, în această dramatică luptă cu biologia, bucuria superioară a non-senesţei biologice, cunoaşte, asemeni marilor reprezentanţi ai picturii, actul său de libertate, împlinirea personalităţii morale şi a viziunii artistice în ciuda deficienţelor fizice. Un Tiţian, un Poussin au atins plenitudinea expresiei lor picturale la vîrsta în care fluidul vieţii se dăruieşte din ce în ce mai mult în natură. Hals, marele Hals este cel al vîrstei în care unii vedeau senilitatea iar Rembrandt, îmbătrînit fizic, devine taumaturg al sufletului. Renoir, de asemeni, torturat de reumatisme paralizante, imobilizat într-un cărucior pe rotile, cu degetele chircite care abia pot apuca penelul, Renoir pentru care fiecare gest de etalare a culorii pe pînză devine o sforţare fizică inimaginabilă, cunoaşte, prin creaţie, în această dramatică luptă cu biologia, bucuria superioară a non-senesţei, a victoriei spiritului asupra cărnii. Perfecţiunea creaţiei depăşeşte, în ordinea cenţei, determinismele valorilor, fatalităţile creaturii. Smulgîndu-se printr-un suprem efort din

biologice care-i antrenează, ineluctabil, fiinţa fizică în neantul indiferenţei, Renoir, fiinţa sa morală, trăieşte, printr-un act de opţiune liberă, bucuria creaţiei perene. « Încep să ştiu să pictez. Mi-au trebuit mai mult de 50 de ani ca să ajung la acest rezultat, încă atît de incomplet ! » exclama în faţa revelaţiei noutăţii, în ordinea creaţiei, a viziunii artistice finale. Reia, cu seninătate, tema sa majoră, nudul în peisaj, simbol al omului în lume, în care cîntă comuniunea profundă a acestora, unitatea lor originară ce constituie însăşi esenţa existenţei. Acest nucleu primordial, inimă în continuă pulsare a fluidului sanguin al vieţii este, prin ritmul său universal, personajul principal al operei finale. Toate pînzele împlinirii sale spirituale sînt variaţii ale acestei teme majore a existenţei, sînt imnuri aduse forţei generative a vieţii. Nudurile devin fructe ale unui suflu cosmic, preapline de ardori, exprimîndu-şi generos individualitatea pentru că aceasta, departe de a fi solitară, este fragment al unităţii primordiale. Corpurile lor explodează de plenitudine vitală, umplînd spaţiul cu o senzualitate frustă, naturală, de dinainte de păcat. Prezenţa li se intensifică pînă la obsesie, împletind visul cu realitatea, nedumerind înainte de a seduce total privirea spectatorului, făcîndu-l să exclame:

Réflechissons
ou si les femmes dont tu gloses
Figurent un souhait de tes sens fabuleux.

Faun îmbătat de ardori vitale, Renoir surprinde bucuros baia nimfelor, priveşte cu nesaţ somnul lasciv al vreunei naiade, mîngîie voluptos orice prezenţă a senzualităţii, se cufundă frenetic în fluxul universal al vieţii împletind voit visul cu realitatea, mitologia cu contemporaneitatea, cucerind întreaga fiinţă a spectatorului şi transpunînd-o în lumea de vis a « simţurilor sale fabuloase ».

Ces nymphes, je les veux perpetuer — va striga acesta asemeni poetului
Si clair,
Leur incarnat leger, qu'il voltige dans l'air
Assoupi de sommeils touffus
Aimai-je un rève?

Incarnare simbolică a forţei germinative a naturii — *natura naturans* — mamă a tot ce există, corpul feminin îşi exprimă plenar individualitatea numai integrîndu-se armonios în imaginea totală a universului. « Mă bat cu figurile mele pînă ce ele nu mai fac decît un singur lucru cu peisajul care le serveşte de fond », mărturisea artistul. Mediul, acum, este receptacol grandios al expansiunii vitale a corpurilor, amplificîndu-le unitatea pînă la înglobarea ei în fluxul universal al vieţii. Dacă pînă acum pictura îşi rezolva raportul dintre formă şi mediu, dintre corp plin afirmat în individualitatea sa şi spaţiu gol înglobant a tot ce există, prin opţiunea disjunctivă pentru unul dintre parteneri, Renoir alege însăşi relaţia lor. Lumea este indistinctă pentru că este totală. Diversitatea materială aparentă este resorbită de unitatea vitală profundă. Revelarea picturală a acesteia solicită surmontarea contradicţiei stilistice în plenitudinea unei imagini totalizatoare. Acum corpul omenesc, plastica sa, *parangon*, în concepţia vechilor greci, al oricărei frumuseţi fizice şi morale, îşi recapătă locul central în imaginea picturală a lumii iar cadrul natural în care este plasat îşi amplifică dimensiunile, antrenîndu-l în elanul vital al universului pe care îl reprezintă. Finalitatea lor comună este soluţia în care Renoir uneşte valul de lirism impresionist cu grandoarea reprezentării clasice a lumii. În culmea senectuţii maestrul recucereşte, împrospătînd-o cu intensitatea luminoasă impresionistă, măreţia viziunii vechilor greci. « Ce fiinţe admirabile erau aceşti greci ! exclama, puţin timp înainte să moară. Existenţa lor era aşa de fericită încît îşi imaginau că zeii, pentru a-şi găsi paradisul şi a iubi, coborau pe pămînt . . . Da, pămîntul era paradisul zeilor » pentru ca, imediat să adauge: « Iată ceea ce vreau să pictez . . . ». Şi a pictat, unificînd cuceririle plastice ale viziunii impresioniste cu originea reprezentării quattrocentiste a lumii, clasicismul grec, a cărei adevărată revoluţie trebuiau să fie. *Odalisca dormind*, *Femeie la scăldat*, *Judecata lui Paris* sînt imagini împlinite ale aceleiaşi magnifice sinteze stilistice, ale aceleiaşi afirmări plenare a omului, prin exaltarea forţei vitale al cărei depozitar este. Unitatea lor stilistică le ipostaziază în simfonii vizuale ale mijloacelor plastice al căror timbru particular umple armonios spaţiul plastic specific figurii sale plenare. Şi el este în întregime o modulare infinită a culorii vitale, roşul, a cărui învolburare sanguină traduce pulsaţia lumii. Răceala fizică a luminii-culoare impresionistă este topită în căldura sufletească exprimată de roşul vital din pînzele sale finale. Acesta modelează corpurile, le dă consistenţă carnală, se revarsă în mediu,

modulînd diversitatea peisajului prin concentrări, asemeni corpului uman, în dinamice nuclee energetice semnificative ale clocotirii universale a vieţii, exhală, printr-o uriaşă suflare, întreaga-i căldură sufletească în răceala indiferentă a luminii fizice impresioniste colorînd-o, calificînd-o, antrenînd-o să-i amplifice impulsul vital primordial, uneşte subiacent, ca într-o grandioasă jerbă de flori, diversitatea aparentă a lumii fizice în sămînţa primordială a vieţii universale. Disjuncţiile formă-mediu, substanţă-lumină, materie-energie, reprezentare quattrocentistă-viziune impresionistă sînt împăcate, sublim, în confluenţa grandioasă a fluviului vieţii cu natura infinită în resurse a culorii deschizînd, exemplar, un drum glorios picturii secolului nostru. Cîntecul lui Renoir este un imn în culoare sanguină închinat plenitudinii vitale a universului unificînd, stilistic, prezentul cu trecutul şi deschizînd, artistic, noi orizonturi vremurilor noastre.

CRONOLOGIE
ŞI CONCORDANŢE

1841 25 februarie: vede lumina zilei, la Limoges, Pierre Auguste Renoir
1854 Renoir este ucenic într-o fabrică de porţelanuri.

1858 *Monet pictează peisagii plein-air-iste pe malurile Canalului Minecii.*
1859 *se naşte Alice Charigot, viitoarea soţie a lui Renoir.*

1862 Renoir intră la Şcoala de arte frumoase şi în atelierul lui Gleyre unde se întîlneşte cu Monet, Sisley, Bazille.
1864 Renoir pictează în pădurea Fontainebleau.
1865 îl întîlneşte pe Courbet
1866 pictează «Cabaretul mamei Anthony», şi «Diana la vînătoare».
1868 pictează «Liza cu umbrela».
1870 pictează «La Baigneuse au griffon». Este declarat războiul. Renoir este repartizat în regiunea Bordeaux. Bazille este ucis în lupta de la Beaune-la-Rolande.
1874 expoziţie colectivă (Renoir, Monet, Sisley, Cézanne, Pissarro, Degas, Berthe Morisot . . .) în atelierul fotografului Nadar. Criticul Louis Leroy îşi intitulează cronica publicată în *Le Charivari*: «Expoziţia Impresioniştilor» consacrînd, printr-un termen nou, o viziune artistică originală.

Moare Gleyre.

1876 în aprilie are loc a doua expoziţie a «impresioniştilor», la Durand-Ruel.
1877 a treia expoziţie a impresioniştilor.
1879 Expune la Salon, cu mare succes, compoziţia «Doamna Charpentier şi copiii săi» şi un portret al actriţei Jeanne Sámary.
1881 Călătoreşte în Algeria. În toamnă are loc voiajul în Italia unde vizitează Veneţia, Florenţa, Roma, Neapole etc. Călătoria îi prilejuieşte întîlnirea cu arta italiană, care determină peripeţia ingresă.

Se naşte Picasso.

1883 Expoziţie personală la Durand-Ruel

1884 *Se înfiinţează Societatea Artiştilor Independenţi.*

1886 Are loc cea de-a opta şi ultima expoziţie a impresioniştilor unde Seurat expune «Duminică la Grande-Jatte».
1890 Renoir se căsătoreşte cu Alice Charigot.
1892 Expoziţie personală extrem de apreciată la Durand-Ruel. Călătoreşte în Spania pentru a vedea tablourile lui Velázquez.
1894 se manifestă primele crize de reumatism care îl vor chinui apoi toată viaţa.
1897 Pînzele impresioniste din donaţia Caillebotte intră la Muzeul Luxemburg în ciuda opoziţiei mediilor academice

1899 *Moare Sisley*

1902 în iunie are loc expoziţia personală la Durand-Ruel
1903 merge din ce în ce mai des la Cagnes unde se va instala definitiv.

1906 *Moare Cézanne*

1907 Renoir cumpără la Cagnes domeniul Collette, unde își construiește o casă.

Pleacă pictează « Domnișoarele din Avignon ».

1911 Renoir suportă câteva intervenții chirurgicale. Este ridicat la rangul de ofițer al Legiunii de Onoare.

1912 Expoziții Renoir la galeria Durand-Ruel la Paris și New-York. Suportă o nouă intervenție chirurgicală.

1914 Odată cu izbucnirea războiului se retrage la Cagnes. Fiul său Pierre este rănit pe front. Se ocupă de sculptură.

1915 *Moare Alice Charigot.*

1916 *La Zürich are loc botezul mișcării Dada.*

1917 *Mor Degas și Rodin*

1919 Moare Renoir la Cagnes.

1920 Expoziții Renoir la galeria Durand-Ruel de la Paris și New-York.
La Salonul de toamnă are loc o Retrospectivă Renoir.

1926 *Moare Claude Monet*

BIBLIOGRAFIE ORIENTATIVĂ

RENÉ HUYGHE: *La relève du réel*, Paris Flammarion, 1974

RENÉ HUYGHE: *Sens et destin de l'art*, Flammarion, 1967

RENÉ BERGER: *Dumitru Ghiață pictorul*, București, Meridiane, 1975

HENRI PERRUCHOT: *Viața lui Renoir*, București, Meridiane, 1970

DENIS ROUART: *Renoir*, Genève, Skira, 1954

JEAN LOUIS VAUDOYER: *Renoir*, Paris, Flammarion, 1953

MICHEL FLORISOONE: *Pierre Auguste Renoir*, Paris, Hyperion, 19

CAMILLE MAUCLAIR: *Les Maîtres de l'Impressionisme, leur histoire, leur esthetique, leur œuvre*, réimpression chez Ollendorff, Paris, s.d.

RUTH MOSER: *L'Impressionisme français. Peintres, Littérature, Musique*. Genève, Librairie Droz, 1952. Lille, Librairie Giard, 1952

J. MEIER GRAEFE: *Auguste Renoir*, Paris, H. Floury, 1912

JEAN LETMARIE: *L'Impressionisme*, Genève, Skira

AMBROISE VOLLARD: *En écoutant Cézanne, Degas, Renoir*, Paris, Bernard Grasset, 1938

LISTA ILUSTRAȚIILOR*

1. LEAGĂNUL
   1876
   ulei pe pînză, 91×71 cm
   Paris, Musée du Louvre
2. CABARETUL MAMEI ANTHONY
   1866
   ulei pe pînză, 194×131 cm
   Stockholm, Nationalmuseum
3. PORTRETUL ARTISTULUI CU PĂLĂRIE ALBĂ
   1910
   ulei pe pînză, 42×32 cm
   Durand-Ruel, Paris, New York
4. ȘLEPURI PE SENA
   1869
   ulei pe pînză, 46×64 cm
   Paris, Musée du Louvre
5. LA GRENOUILLÈRE
   1869
   ulei pe pînză, 74×100 cm
   New York, Metropolitan Museum of Art
6. CUPLUL SISLEY
   1868
   ulei pe pînză, 106×74 cm
   Köln, Wallraf – Richartz Museum
7. LE PONT-NEUF
   1872
   ulei pe pînză, 75×93 cm
   New York, colecția Marschall Field
8. DIANA LA VÎNĂTOARE
   1867
   ulei pe pînză, 196×130 cm
   Washington, National Gallery of Art
   Colecția Chester Dale
9. LA BAIGNEUSE AU GRIFFON
   1870
   ulei pe pînză, 184×115 cm
   São Paulo, Museu de Arte
10. CĂRARE PRIN IARBĂ
    1874
    ulei pe pînză, 59×74 cm
    Paris, Musée du Louvre
11. FATĂ CU CÎINE
    1880
    ulei pe pînză, 32×41 cm
    Durand-Ruel, Paris, New York
12. PRIMA IEȘIRE
    1876
    ulei pe pînză, 61×50 cm
    London, Tate Gallery
13. FEMEIE CITIND
    1876
    ulei pe pînză, 47×38 cm
    Paris, Musée du Louvre
14. TRANDAFIRI ÎNFLORIȚI
    1880
    ulei pe pînză, 28×27 cm
    Paris, Musée du Louvre
15. PORTRETUL LUI CHOQUET
    1876
    ulei pe pînză, 46×36 cm
    Winterthur,
    colecția Oskar Reinhardt
16. L'ESTAQUE
    1882
    ulei pe pînză, 65×81 cm
    Boston, Museum of Fine Arts
17. DOAMNA CHARPENTIER ȘI COPIII SĂI
    1878
    ulei pe pînză, 154×190 cm
    New York, Metropolitan Museum of Art
18. ROZ ȘI BLEU: DOMNIȘOARELE CAHEN DIN ANVERS
    1881
    ulei pe pînză
    São Paulo, Museu de Arte
19. PORTRETUL LUCIEI BÉRARD
    1884
    ulei pe pînză, 35×27 cm
    Paris, colecția Maurice Bérard
20. UMBRELELE
    1882–1883
    ulei pe pînză, 180×113 cm
    London, National Gallery
21. FETE PE MALUL MĂRII
    1894
    ulei pe pînză, 55×46 cm
    Durand Ruel, Paris, New York
22. TÎNĂRĂ CU PĂLĂRIE DE PAI
    ulei pe pînză
    Paris, Musee du Louvre
23. BAL LA BOUGIVAL
    1883
    ulei pe pînză, 180×90 cm
    Boston, Fine Arts Museum

* © pentru ilustrații S.P.A.D.E.M. Paris, 1979.

24. FEMEIE CU UMBRELĂ
1877
ulei pe pînză, 46×57 cm
Boston, Fine Arts Museum

25. «BAIGNEUSE ASSISE SUR UN ROCHER»
1882
bronz, 56×68 cm
Paris, Musée Marmottan

26. «DEUX BAIGNEUSES DANS UN PAYSAGE»
1896
ulei pe pînză, 48×62
Cappet — colecție particulară

27. «BAIGNEUSE AUX CHEVEUX DÉNOUÉS»
1904–1906
ulei pe pînză, 92×73 cm
Viena, Neue Galerie

28. «LES BAIGNEUSES»
1919
ulei pe pînză, 110×160 cm
Paris, Musée du Louvre, Jeu de Paume

29. «BAIGNEUSE AU CHAPEAU»
1893
ulei pe pînză, 92×74 cm
Washington, National Gallery of Art

30. NUD ÎN PEISAJ
1900
ulei pe pînză, 48×36 cm
Paris, colecție particulară

31. NUD: ANA
1876
ulei pe pînză, 92×73 cm
Moscova, Muzeul de artă occidentală vechea colecția Stchoukin

32. «LA DORMEUSE»
1897
ulei pe pînză, 81×65 cm
Winterthur, colecția Oskar Reinhardt

33. DOUĂ PORTRETE ALE LUI COCO
1905
ulei pe pînză, 19×19 cm
Paris, colecția Philippe Gagnat

34. NUD ÎN PEISAJ
1890
ulei pe pînză, 41×32 cm
București, Muzeul colecțiilor de artă colecția Zambaccian

35. FATĂ STRÎNGÎNDU-ȘI PĂRUL
1892–1895
ulei pe pînză, 46×55 cm
Durand-Ruel, Paris, New York

36. TORS DE FEMEIE ÎN SOARE
1876
ulei pe pînză, 80×64 cm
Paris, Musée du Louvre, Jeu de Paume

37. FEMEIE ȘTERGÎNDU-ȘI PICIORUL
1905, ulei pe pînză, 84×65 cm
Museu de Arte, São Paulo

38. BAIGNEUSE ASSISE
1903
ulei pe pînză, 65×54 cm
Soleure, colecție particulară

39. DOUĂ FEMEI LA SCĂLDAT
1915
ulei pe pînză, 44×50 cm
București, Muzeul colecțiilor de artă colecția Zambaccian

40. DOUĂ FEMEI LA SCĂLDAT
detaliu
1915, ulei pe pînză
București, Muzeul colecțiilor de artă colecția Zambaccian

41. DUPĂ BAIE
1888
ulei pe pînză, 65×54 cm
Zürich, colecție particulară

42. FEMEI LA BAIE
1915
ulei pe pînză, 40×51 cm
Stockholm, Nationalmuseum

43. ODĂ FLORILOR
1909
ulei pe pînză, 46×36 cm
Paris, Musée du Louvre, Jeu de Paume

44. GABRIELLE CU TRANDAFIRI
1911
ulei pe pînză, 55×46 cm
Paris, Musée du Louvre, Jeu de Paume

45. BAIGNEUSE SUR UN ROCHER
1892
ulei pe pînză, 80×64 cm
Durand Ruel, Paris, New York

46. NUD CULCAT
1914
ulei pe pînză, 35×49 cm
Paris, colecția Philippe Gagnat

47. LA BAIGNEUSE, DUPĂ BAIE
1876
ulei pe pînză 93×73 cm
Viena, Neue Galerie

48. GABRIELLE CU BIJUTERII
1910
ulei pe pînză, 82×65 cm
Geneva, colecție particulară

49. NUD
1916–1917
ulei pe pînză, 38×31 cm
Paris, colecție particulară

50. LES GRANDES BAIGNEUSES
1887
ulei pe pînză, 115×170 cm
Philadelphia, Museum of Art, colecția Carol S. Tyson

51. JUDECATA LUI PARIS
1908
sanguină, 81×101 cm
Paris, Musée du Louvre

52. JUDECATA LUI PARIS
1916
bronz
New York, colecția Harry Bakwin Richard Guino

53. PEISAJ CU CASĂ
1902
ulei pe pînză, 30×35 cm
București, Muzeul de Artă al R.S.R.

54. PRÎNZUL VÎSLAȘILOR
1881
ulei pe pînză, 125×173 cm
Washington, Phillips Memorial Gallery

55. NUD CULCAT, VĂZUT DIN SPATE
1909
ulei pe pînză, 41×52 cm
Paris, Musée de Louvre, Jeu de Paume

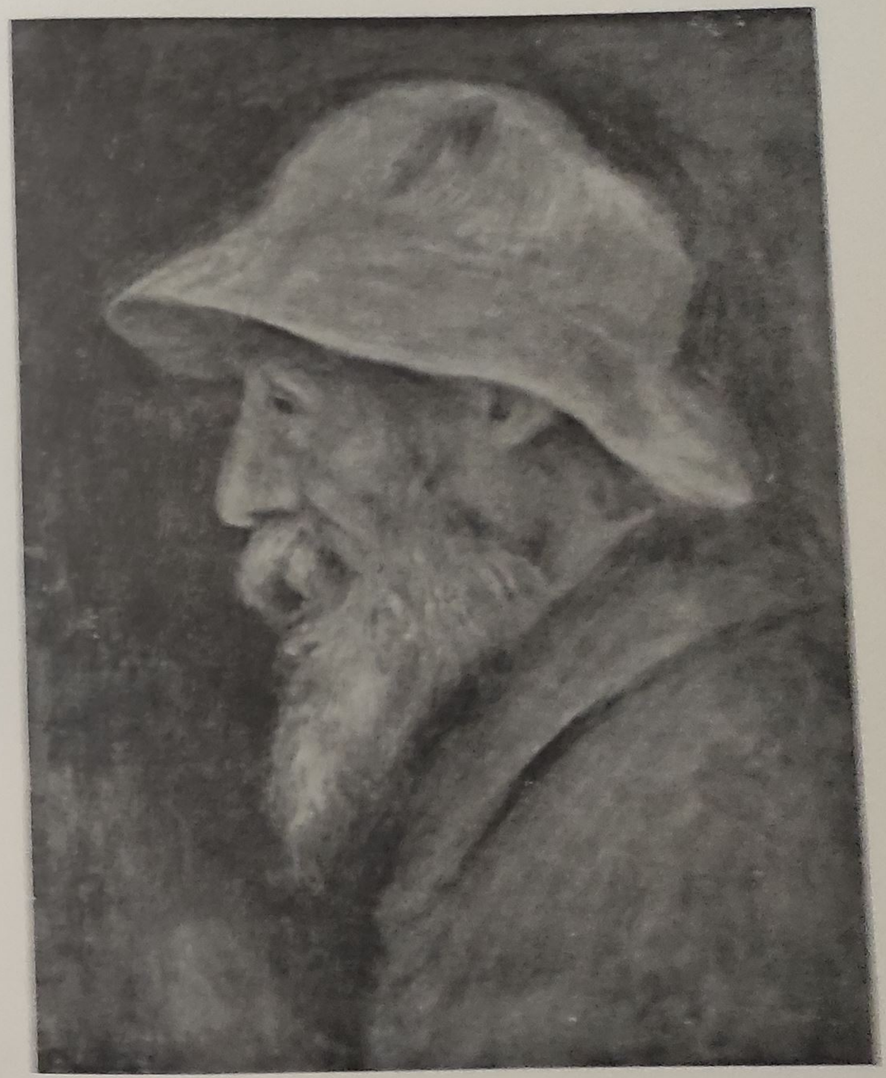
56. TÎNĂRĂ CITIND
1892–1895
ulei pe pînză, 62×54 cm
Durand — Ruel, Paris, New York

57. LIZA CU UMBRELĂ
1867
ulei pe pînză, 182×113 cm
Essen, Folkwang Museum

58. LE MOULIN DE LA GALETTE
1876
ulei pe pînză, 131×171 cm
Paris, Musée du Louvre

REPRODUCERI

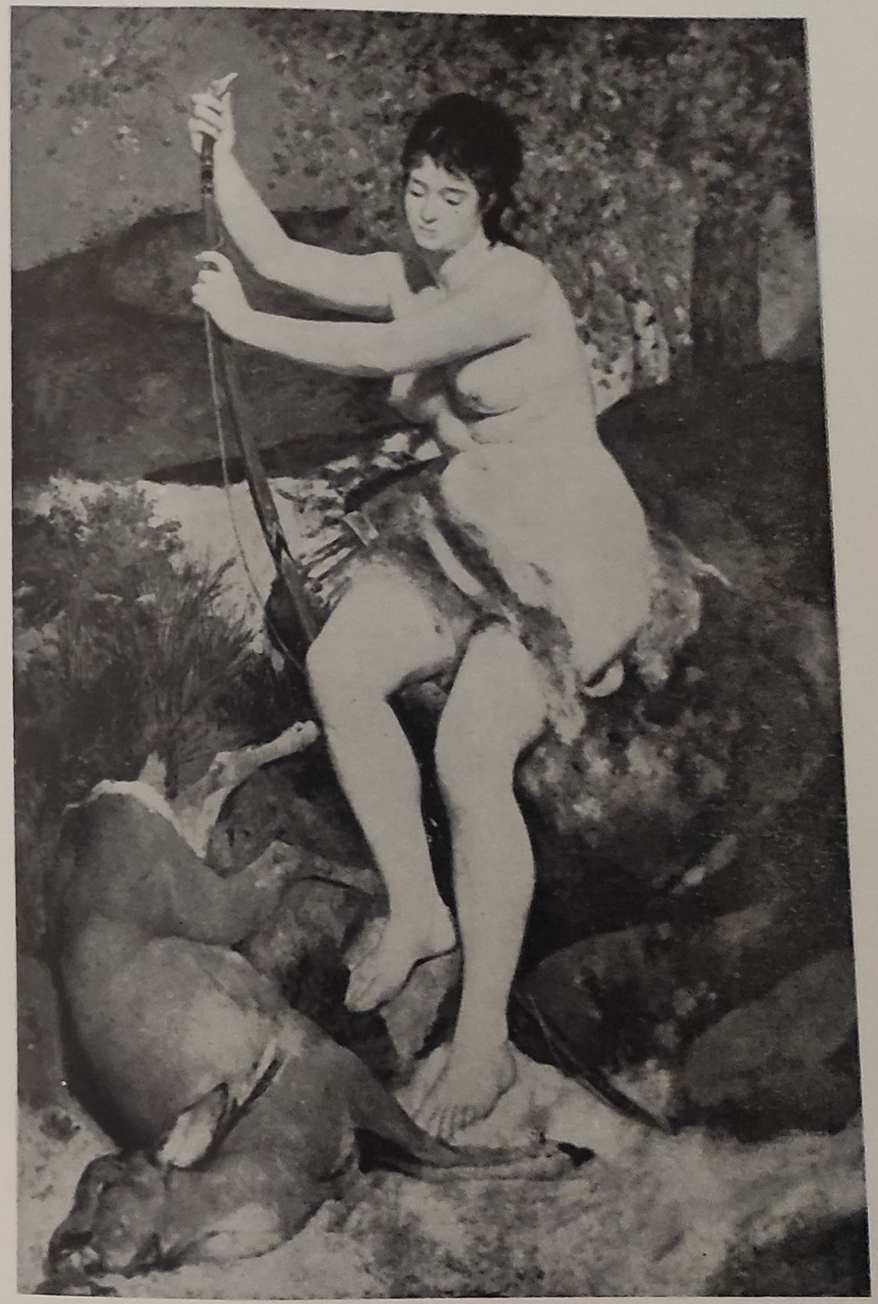
2. Cabaretul „mamei" Anthony



4. Șlepuri pe Sena

5. „La Grenouillère"

6. Cuplul Sisley
7. Le Pont-Neuf
8. Diana la vînătoare



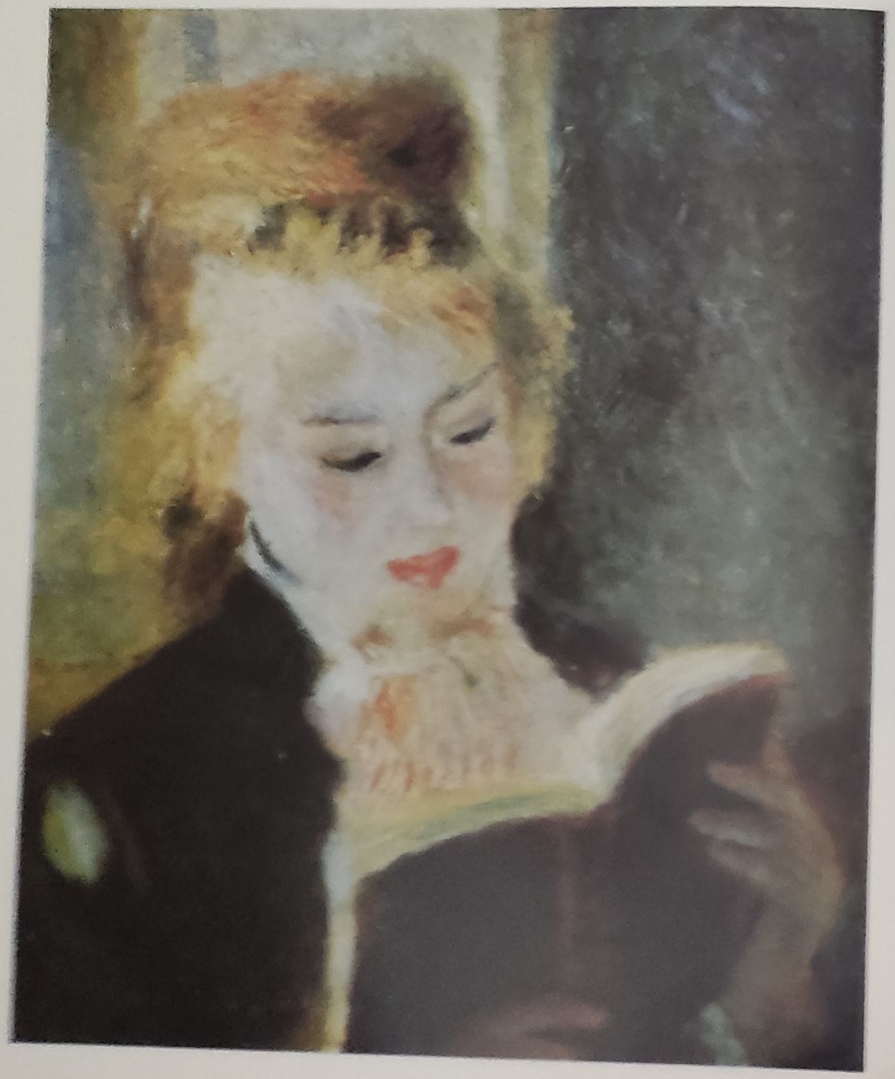
9. „La Baigneuse au griffon"

10. Cărare prin iarbă

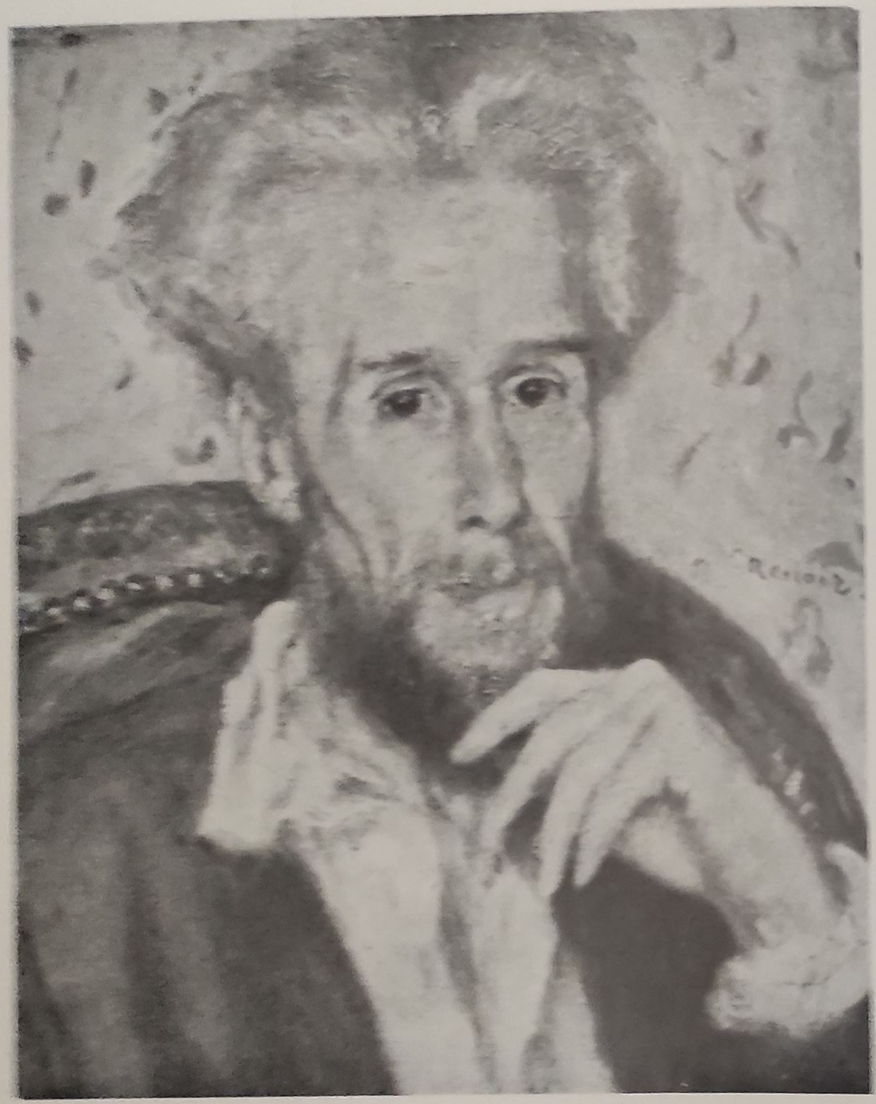
11. Fată cu [illegible]

12. Prima ieşire

13. Femeie cîntînd



14. Trandafiri înfloriți



17. Doamna Charpentier și copiii săi
18. Roz și bleu: domnișoarele Cahen din Anvers

19. Portretul Lucien Bérard

20. Umbrelele

29. Fete pe malul mării

23. Bal la Bougival

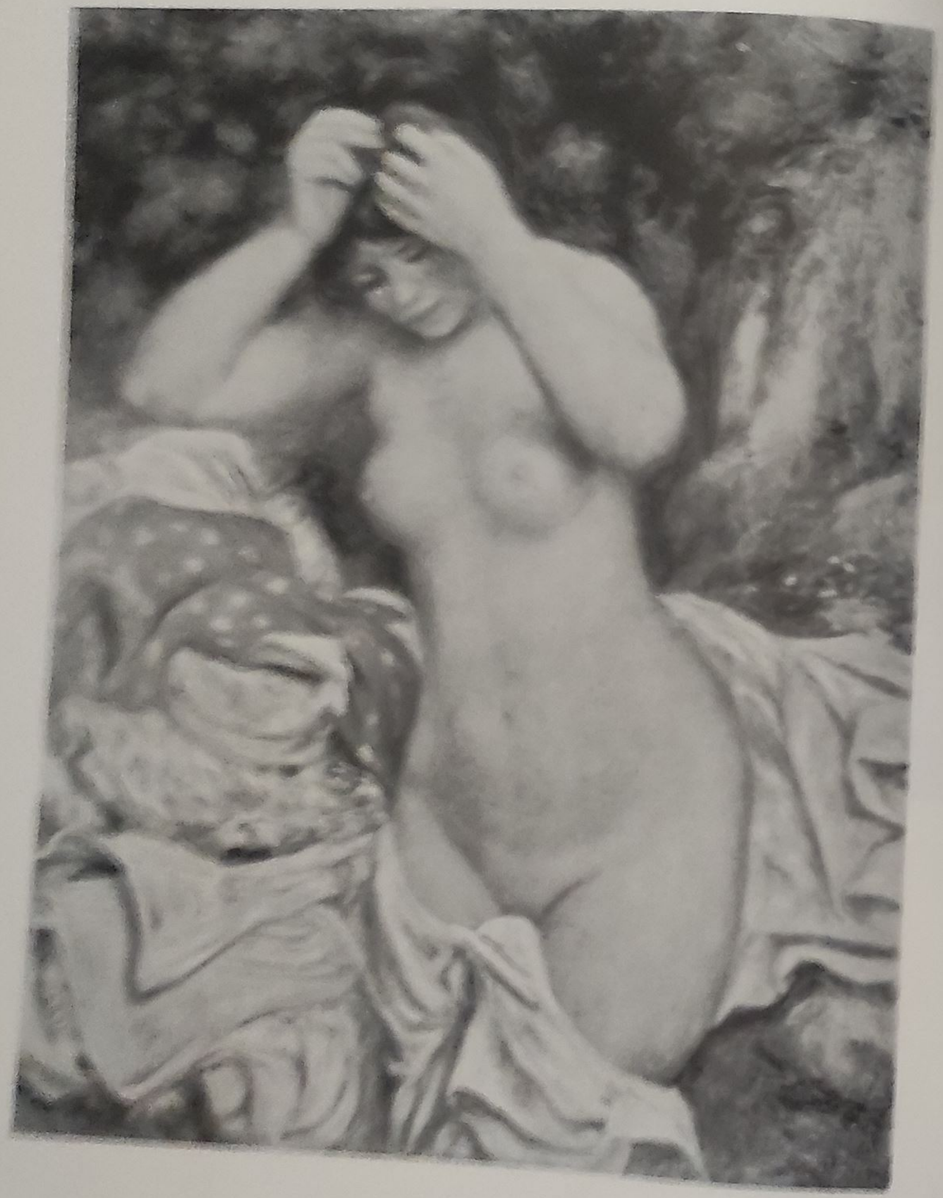
24. Femeie cu umbrelă

25. „Baigneuse assise sur un rocher"

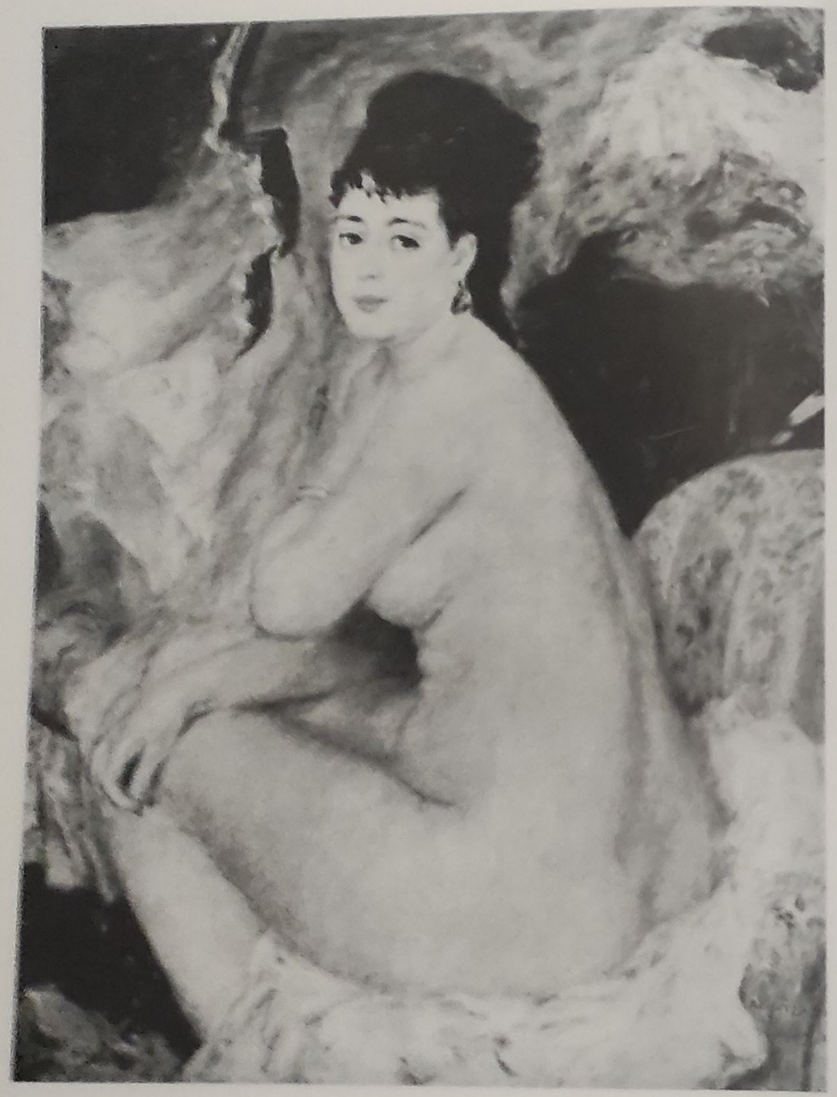
26. „Deux baigneuses dans un paysage"

27. „Baigneuse aux cheveux dénoués"

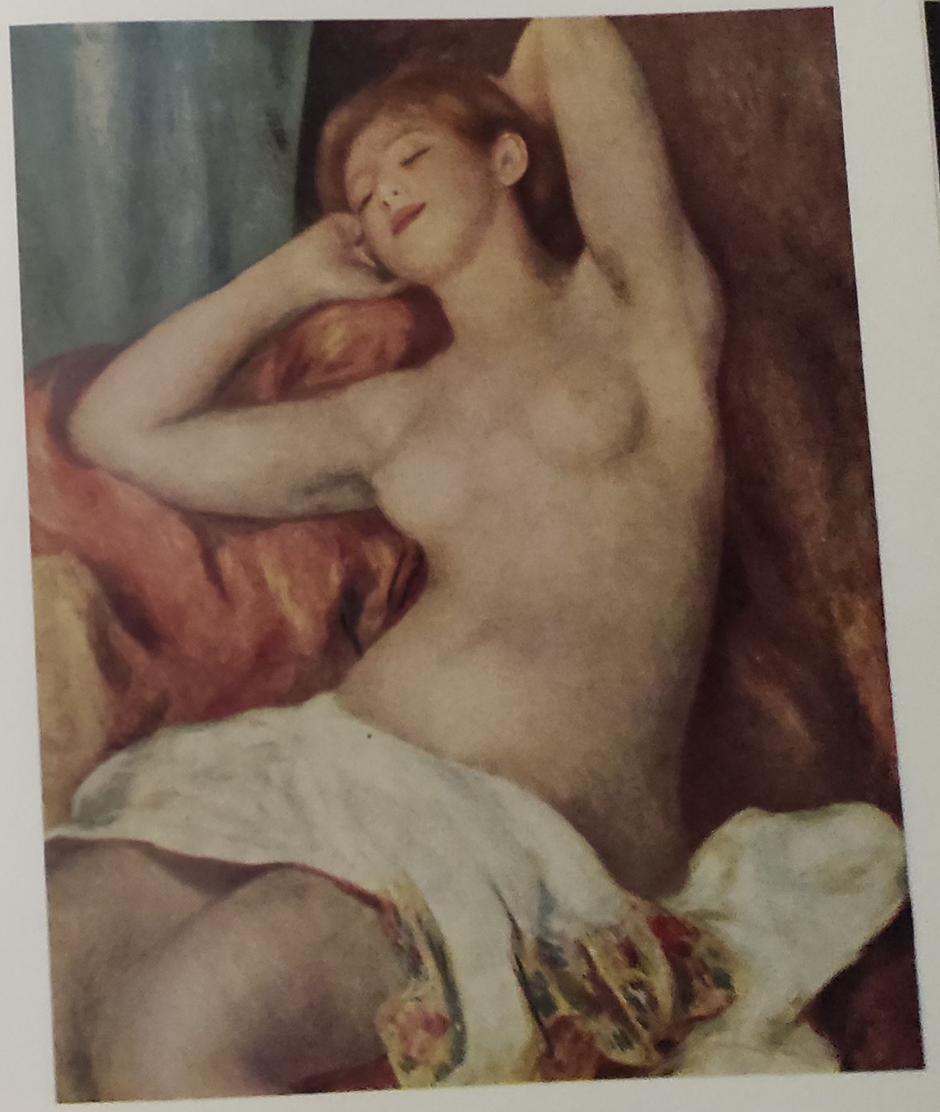
28. „Les baigneuses"

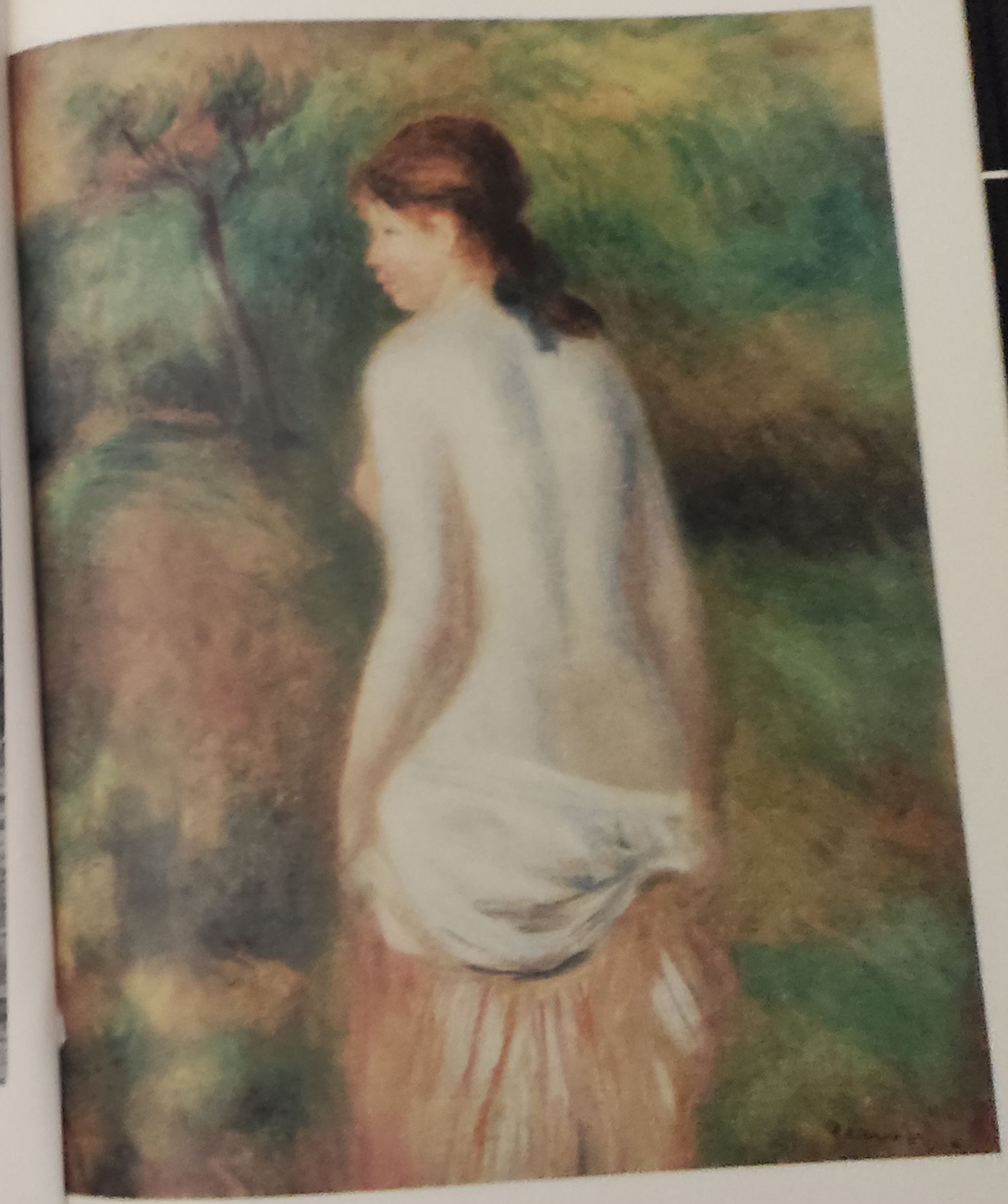


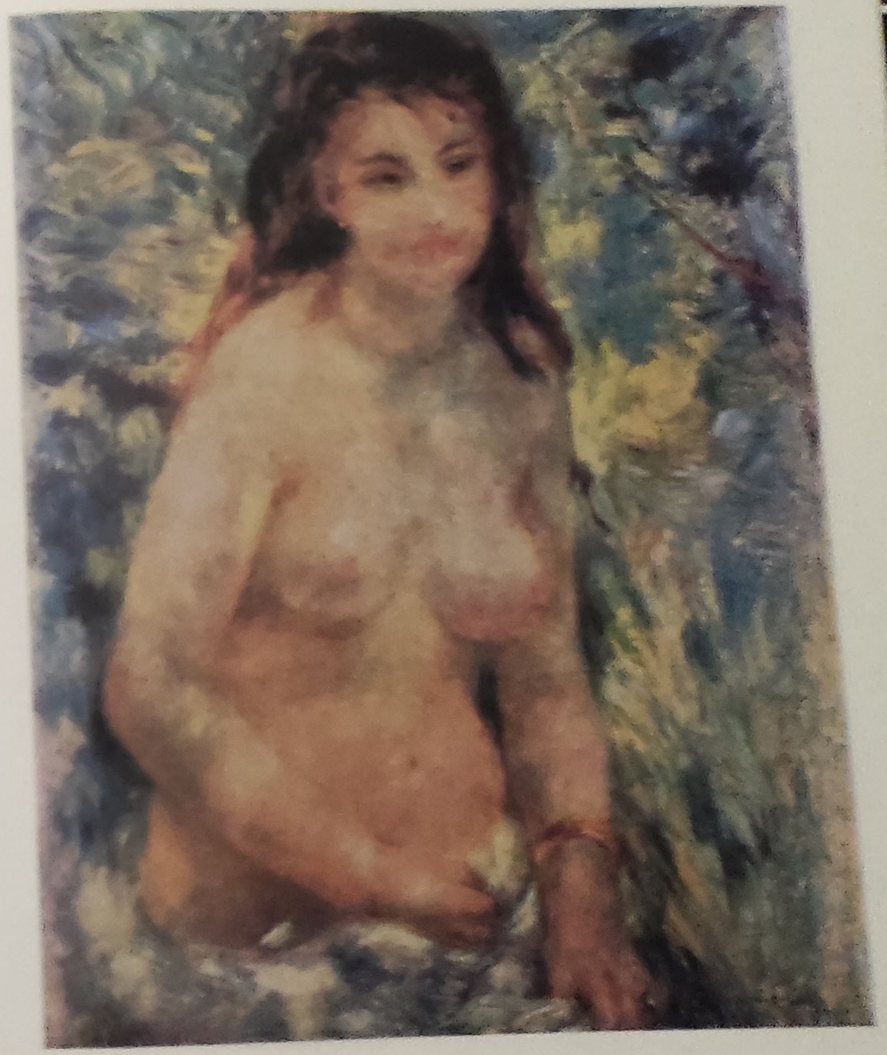
32. Nud: Ana



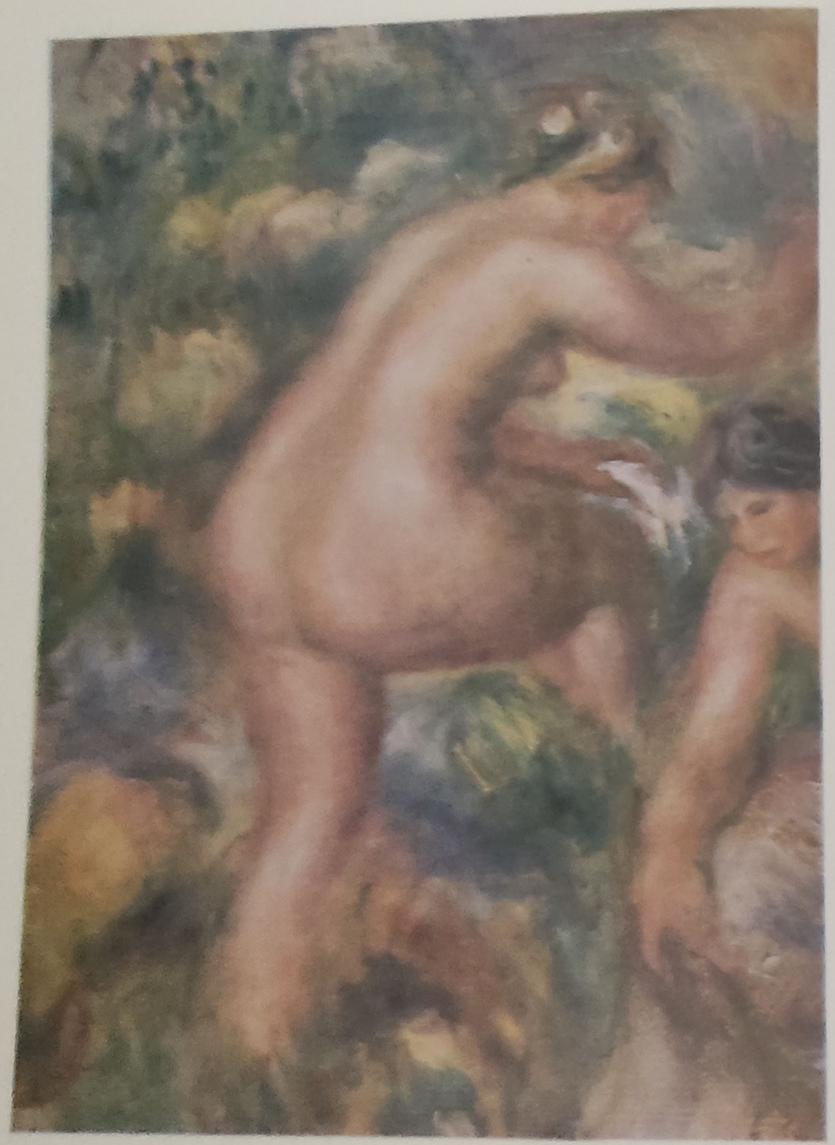
32. „La dormeuse" (Femeie dormind)

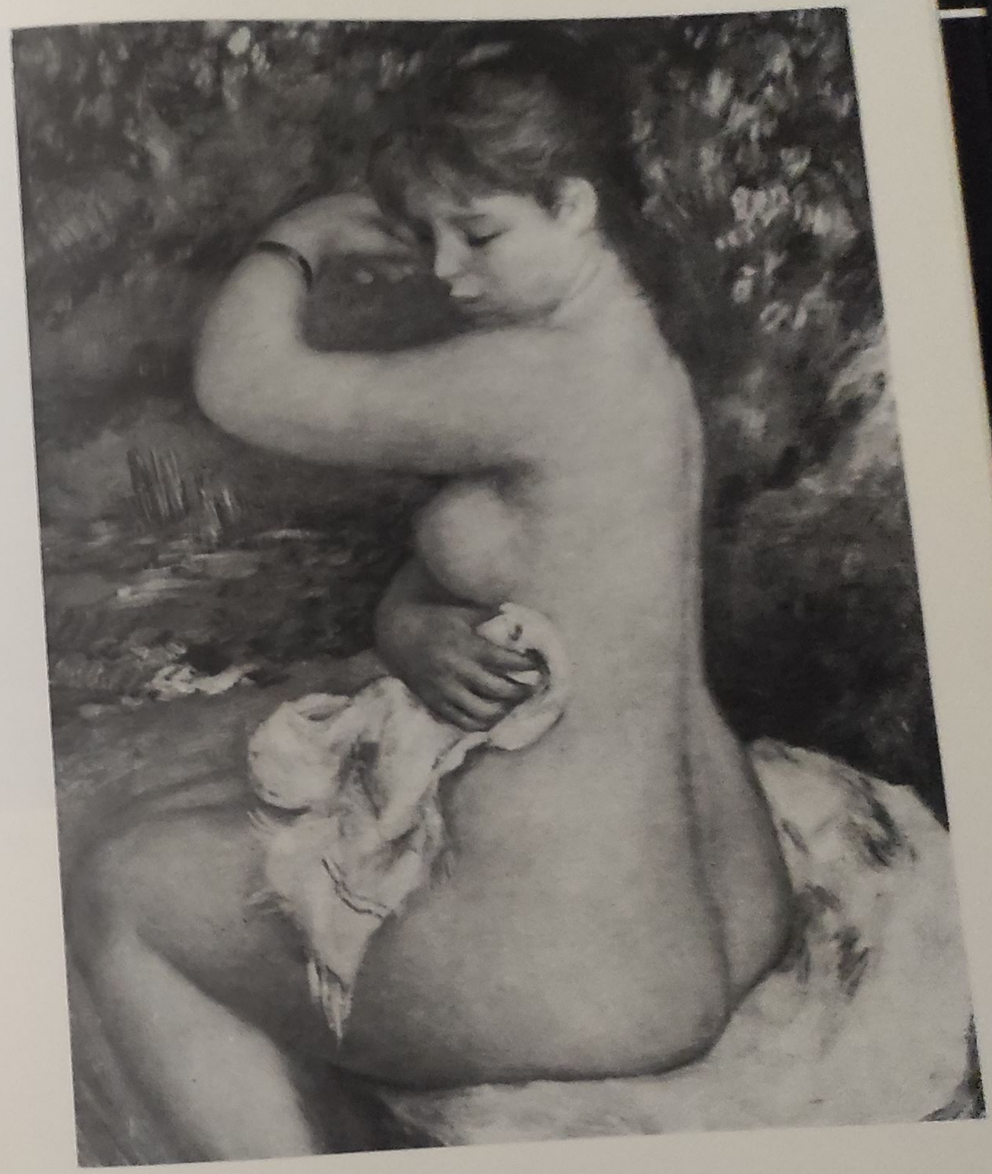


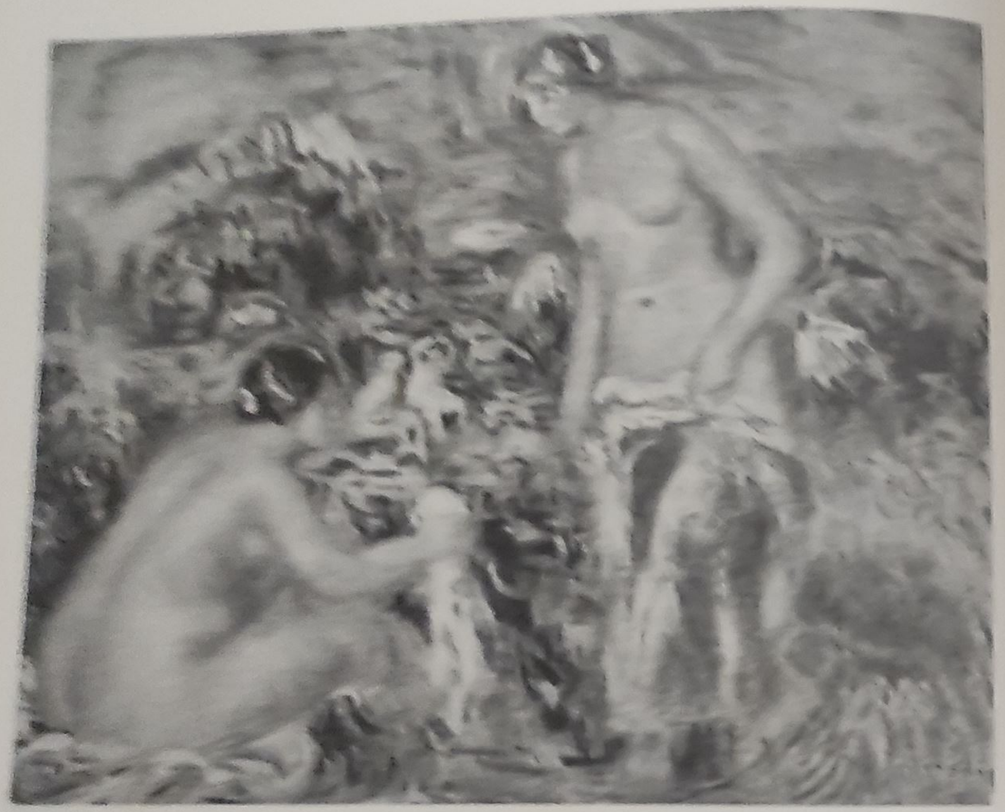


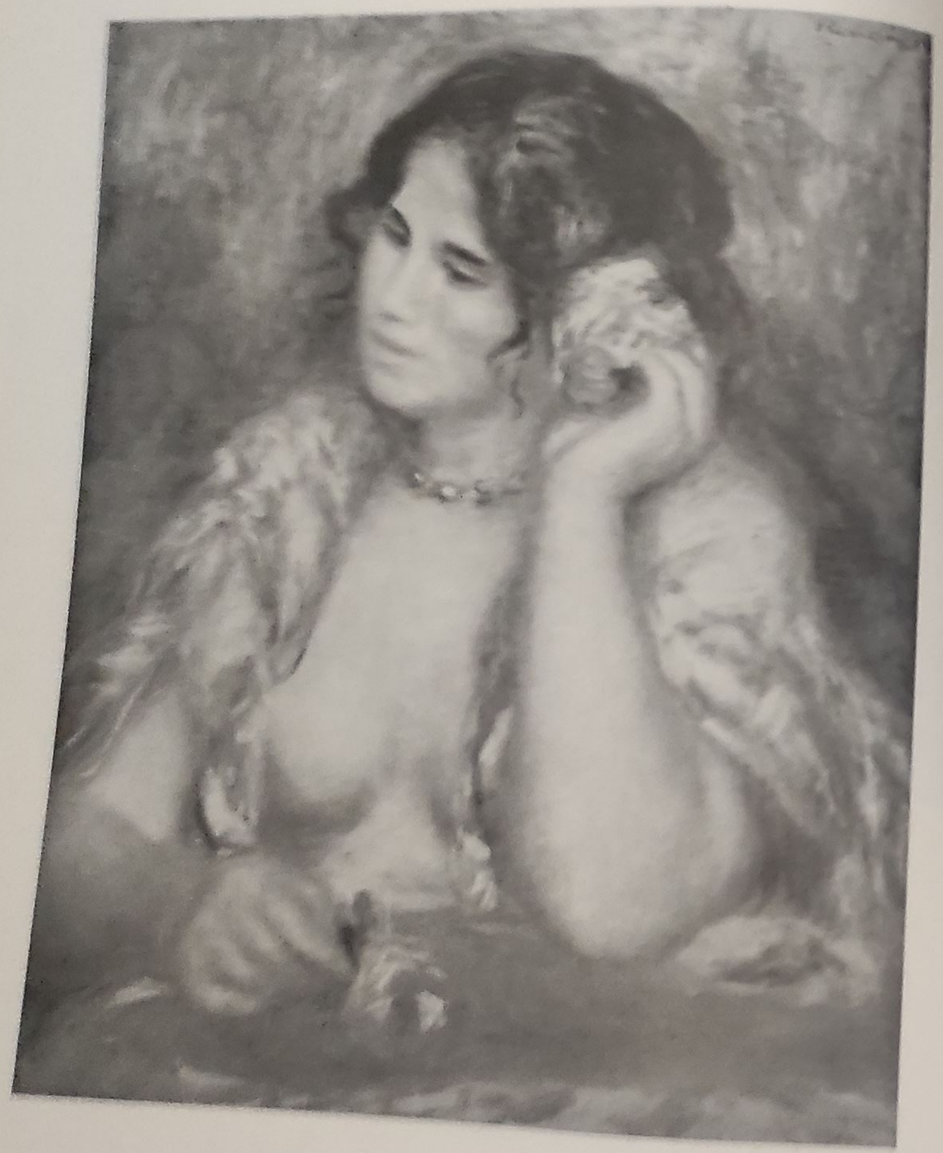


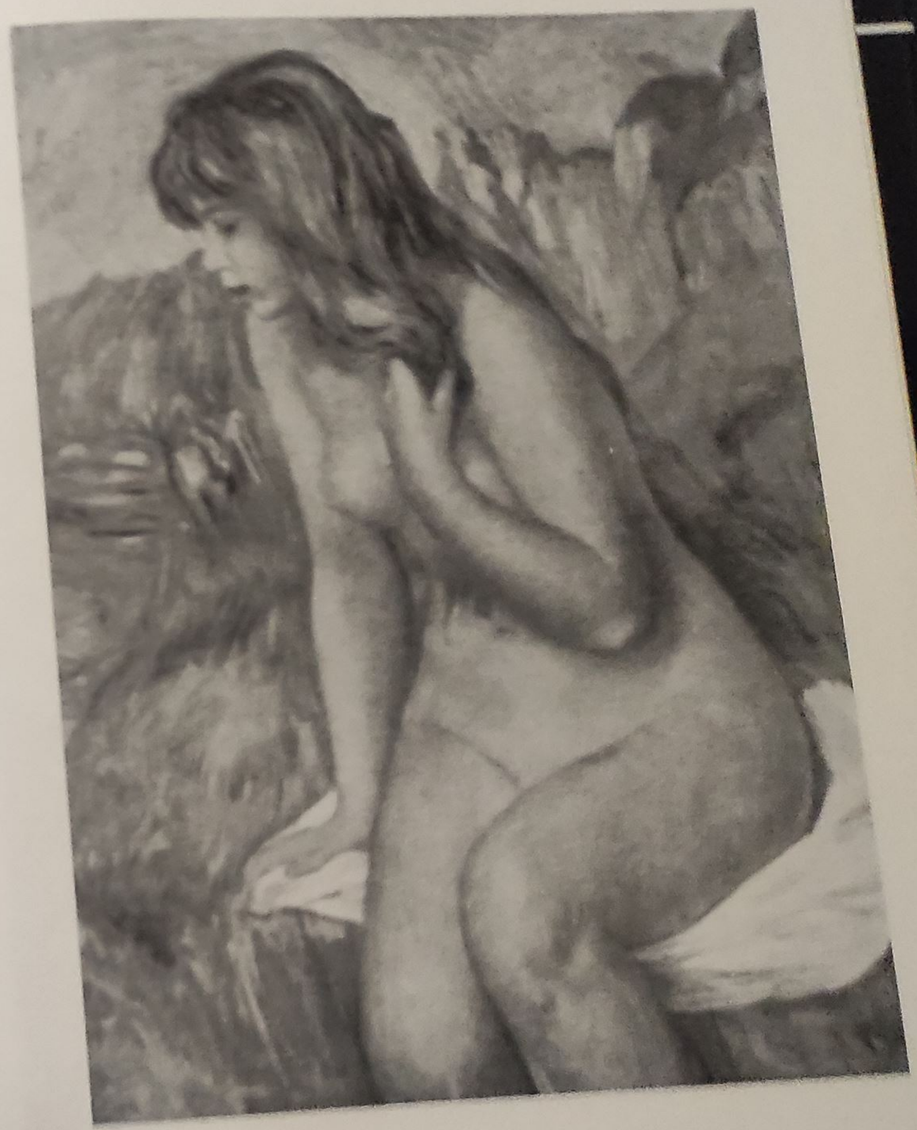
39. Două femei la scăldat

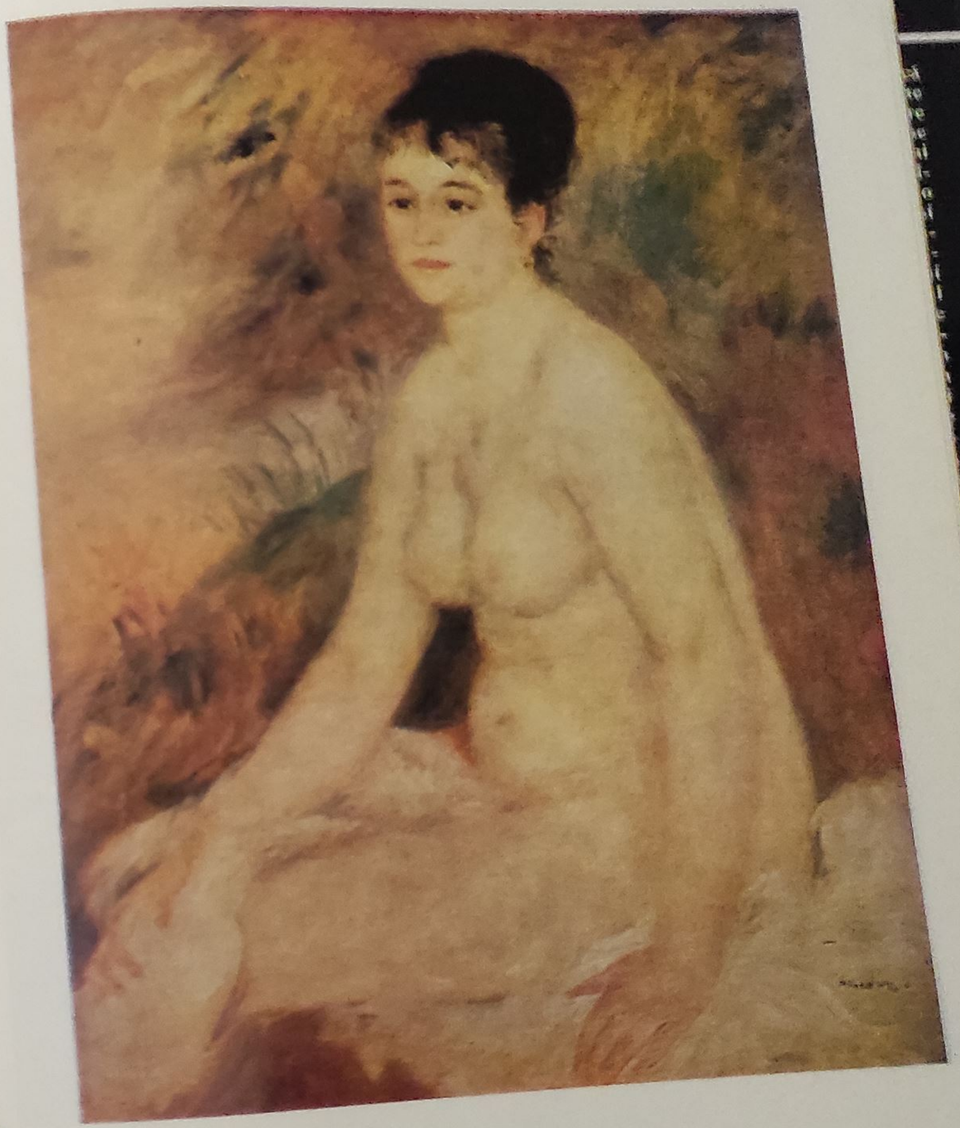


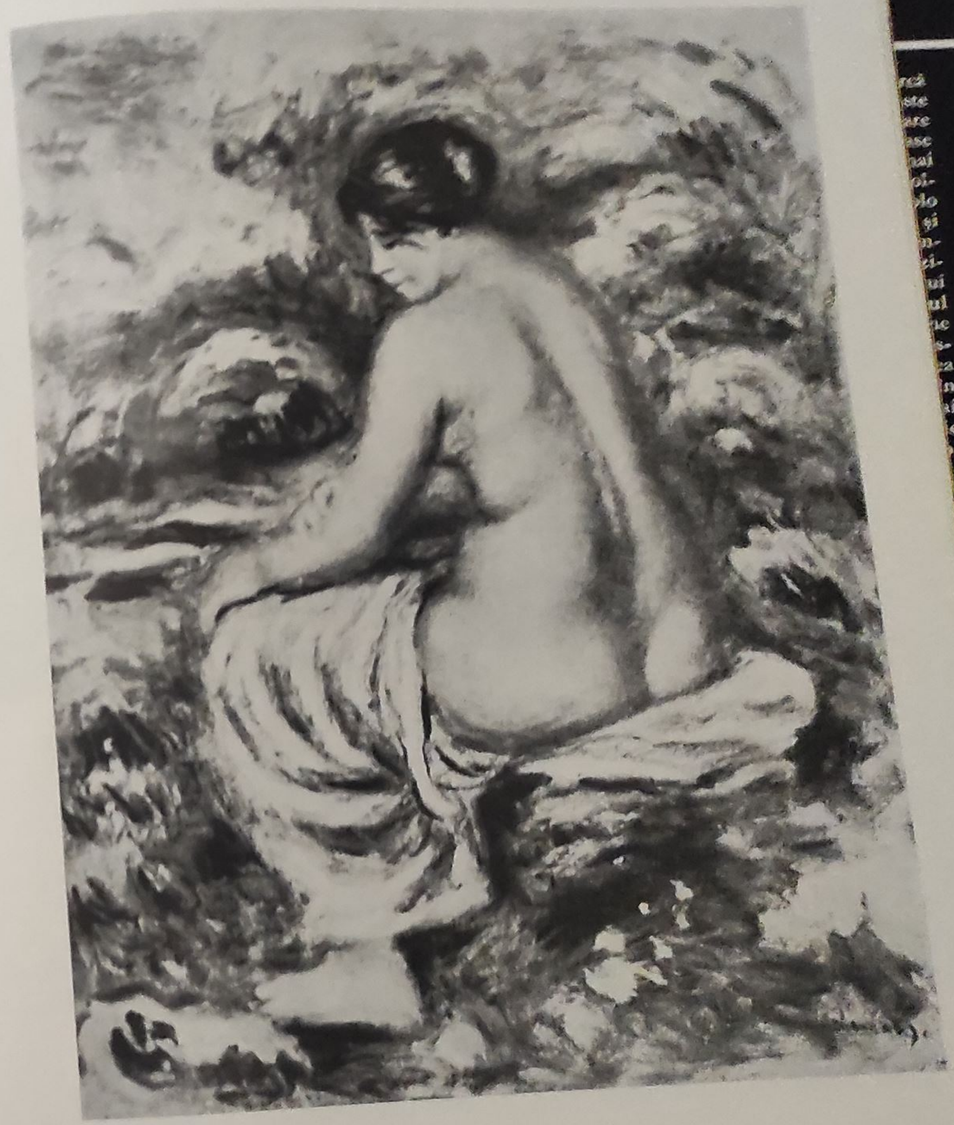




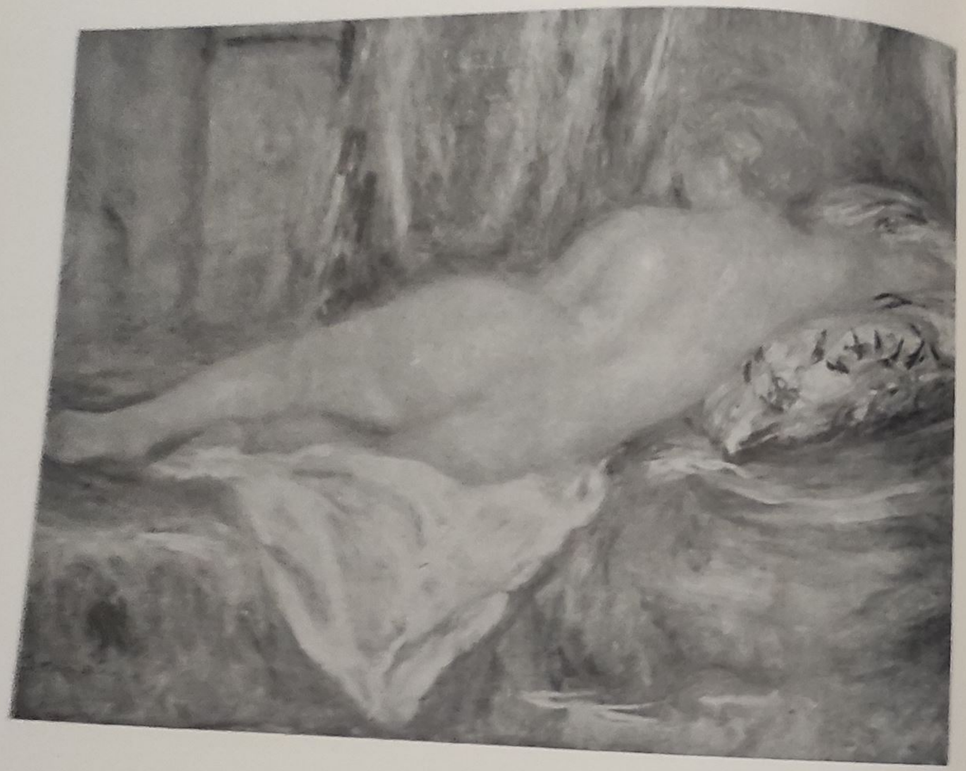


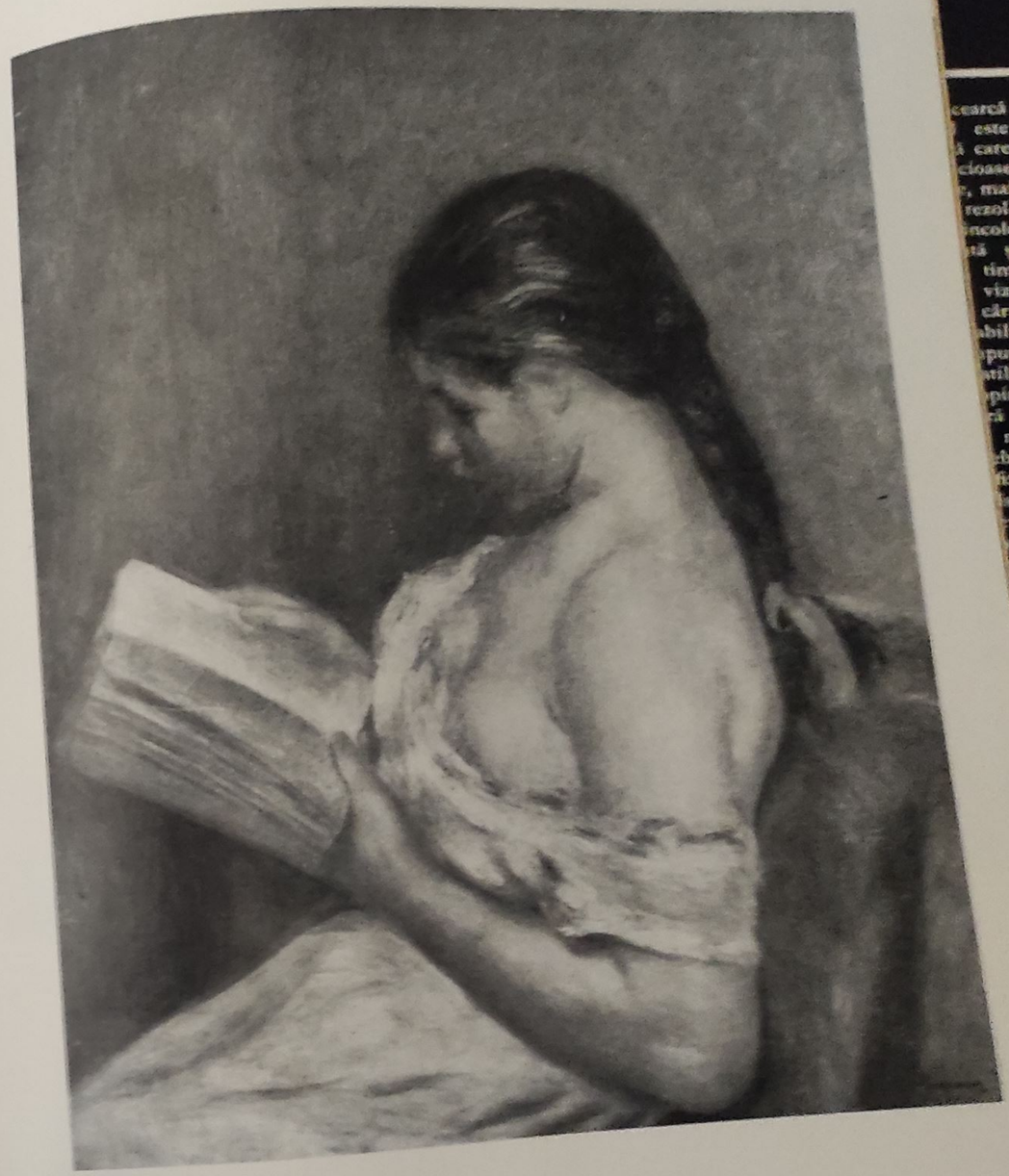






50. „Les grandes baigneuses"
51. Judecata lui Paris
52. Judecata lui Paris (relief)





UNIVERSALE

Geniul lui Renoir încearcă imposibilul. Exemplul este această dimensiune superioară care depășește dezbaterile neputincioase ale unei epoci, deschizîndu-le, mai mult, orientîndu-le calea spre rezolvarea viitoare. Or, există, dincolo de această finalitate imediată și altă dimensiune, superioară timpurilor, atrăgătoare dar rece, vizibilă dar impalpabilă, orizont a cărui realitate rezidă în incontestabilul său avans. Este excepția care impune regula. Renoir, odată sinteza stilistică fiind realizată, încearcă topirea acesteia în ipostază superioară în ordinea creației. Ceea ce încă mai este mineral în textura perlei trebuie transformat în vital. Constituția fiziologică trebuie să acceadă la pulsația biologică. Sideful trebuie să devină carne. Lumina să se metamorfozeze în culoare. Cum? Printr-o intensificare a propriei vitalități, a propriei pulsații vitale, energie generos revărsată în pînzele sale. Un flux sanguin irepresibil îmbibă cu culoarea-i roșietică tot ceea ce este aparență a lumii, unifică într-o comuniune mult mai profundă, cea a naturii vieții, principalii protagoniști ai pînzelor sale: materialitatea corpului omenesc și impalpabilitatea mediului luminos.

CONSTANTIN CHIRCULESCU